العدد السادس عشر بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنان : سعد يكن

إهــــــداء 2005
أمانة عمان الكبرى
الأردن

عندما يفقد المثقف تواصله مع المتلقي ..!.

... يروى أن الموسيقار الألماني العبقري بيتهوفن، عندما فقد السمع، وكان قبلها قد أنجز سيمفونيته التاسعة الخالدة حتى يومنا هذا، كان يقود الأوركسترا لعازفي تلك السيمفونية، وعندما شعر أنه لم يستمع لشيء من الموسيقيين، لم يكن منه إلاّ أن حطم عصاه التي كان يستخدمها لقيادة الفرقة... وسواء كانت هذه الرواية صحيحة أم لا، فإن مجرد إشاعتها بين عشاق الفن والثقافة والموسيقى يطرح قضية لها مدلولاتها الكبيرة، وهي أنه عندما فقد الاتصال بعشاق فنه على النحو الذي يمكن من خلاله أن يستمع إلى صدى وحجم إعجابهم بما أنجز، قرر الانسحاب احتراماً لنفسه، وللجمهور الذي كان ينتظر ما تجود عبقريته له، ومع أن الصلة لم تنقطع بينه وبين عشاق هذا الفن حتى بعد أن حطّم عصاه التي كان يقود بها الأوركسترا، فإن هذه الرسالة التي تمثل ذروة التعبير عن أهمية هذا التواصل يجب أن تشكل استفزازاً لجيل كامل من المثقفين الذين فقدوا . أو غالبيتهم العظمى . الصلة مع قرائهم، وأن يأخذوا العبرة من هذا الدرس بصورة تجعلهم يعيدون النظر بمسيرتهم الثقافية، وفيما إذا كان عليهم استمراء الأوضاع التي آلت إليها صلتهم بالمتلقين، وأن يتذكروا . في هذا المقام . أن شعراء المعلقات ورغم مرور حوالي قرنين من الزمن فإن الصلة لا تزال قائمة بين أشعارهم وعشاق الشعر، مثلهم في ذلك مثل شعراء كبار من أمثال " أبو الطيب المتنبي " و"البحتري" و"أبو تمام" و"الفرزدق" الذين لا تزال قصائدهم ذات ألق وتأثير.

وكذلك الحال بالنسبة لرموز الرواية العالمية، والدراسات الفلسفية والفكرية التي أنجزها أمثالهم. فهل الحال بالنسبة لهذا الجيل من المثقفين الذين حمّلوا رفوف المكتبات فوق ما تحتمل، وسفحوا من جهدهم ومدخراتهم أكثر من قدرتهم على تحملها وهم يدفعون بإنتاجهم إلى المطابع ودور النشر دون أن يحققوا أي صدى أو تأثير لدى القرّاء وطنياً وقومياً وعالمياً يملكون أجوبة تقنعهم هم قبل أن تقنعنا نحن بأنهم يضيفون إلى واقعنا الثقافي ما يبرر هذا الجهد الذي يستنزف جهدهم وإمكاناتهم المالية المحدودة، خاصة وأن عدد الذين يتذكرون عناوين هذه المؤلفات أو أسماء أصحابها لا يبشر أو يقود إلى أن القرّاء سيحفزهم ما يقع بين أيديهم منها إلى نقلة نوعية تستنهض هممهم، وتحرضهم على القيام بأي فعل إيجابي يعيد إلى خارطة المشهد الثقافي العربي دوره المأمول منه في هذه الحقبة التي تواجه فيها أمتهم هذه الأخطار والتحديات.

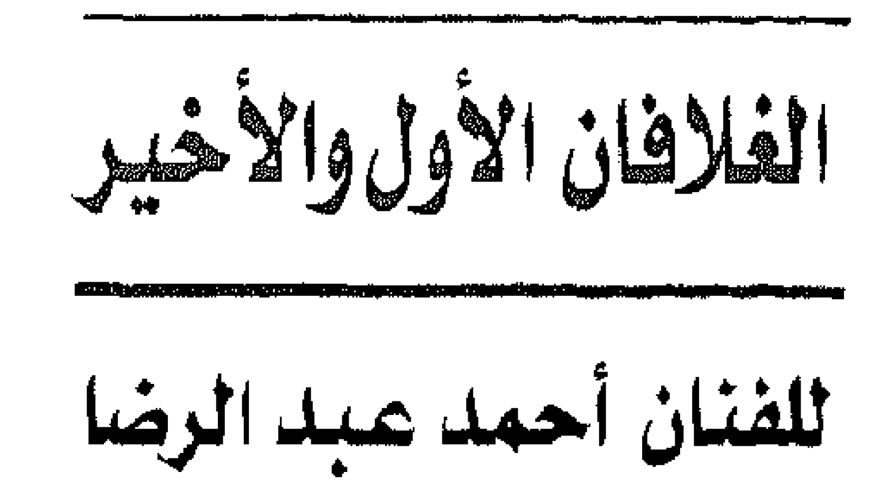
وأتساءل ثانية : لماذا التباكي على الخطر المحدق بنا من العولمة، والحالة الثقافية التي نشهدها، إن لم تكن أخطر من العولمة فإنها تفسح الطريق أمام استفحالها، والرضوخ لإرادتها ؟؟!

هل بالغت في رسم صورة متشائمة لحالتنا الثقافية أم أن واقع الحال يعكس ذلك الواقع..؟

أزعم أن النقاد في وطننا العربي يتحملون وزر ذلك من خلال مواقفهم الاسترضائية، والمترددة، والخائفة، والمجاملة، بحثاً عن مصالح شخصية، ومنافع ذاتية، " ويا دار ما دخلك شر" كما يقولون في تراثنا الشعبي.

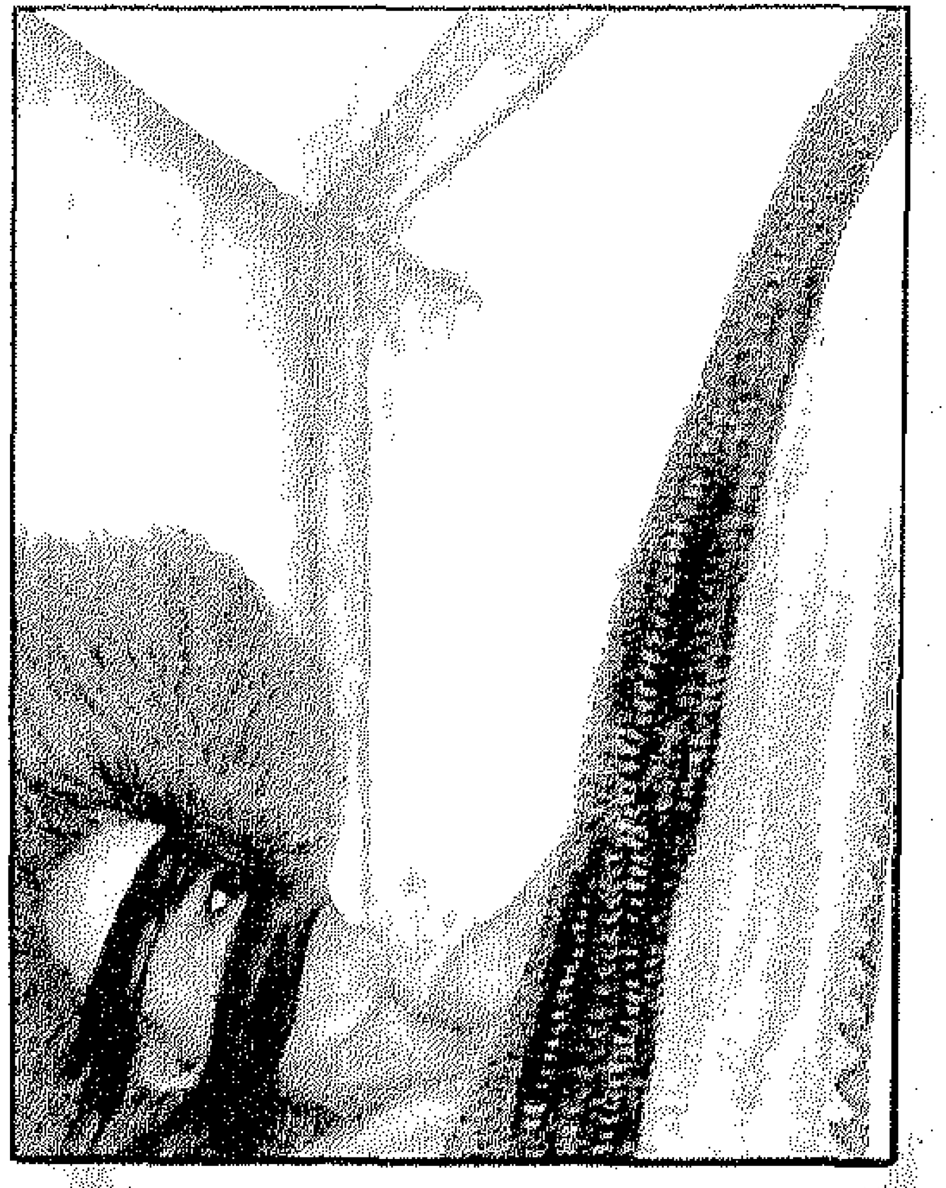




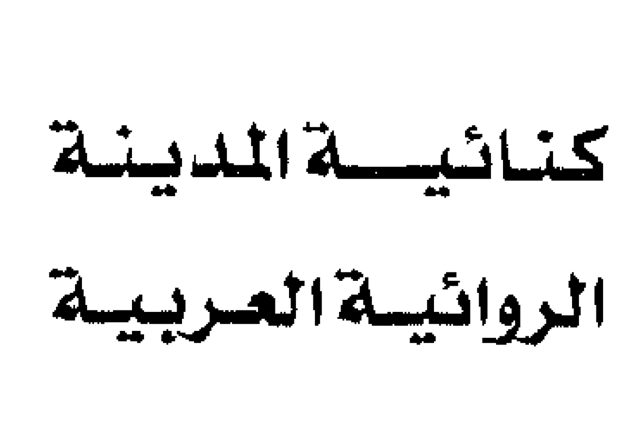


الغلافان الأول والأخير

للفنان أحمد عبد الرضا

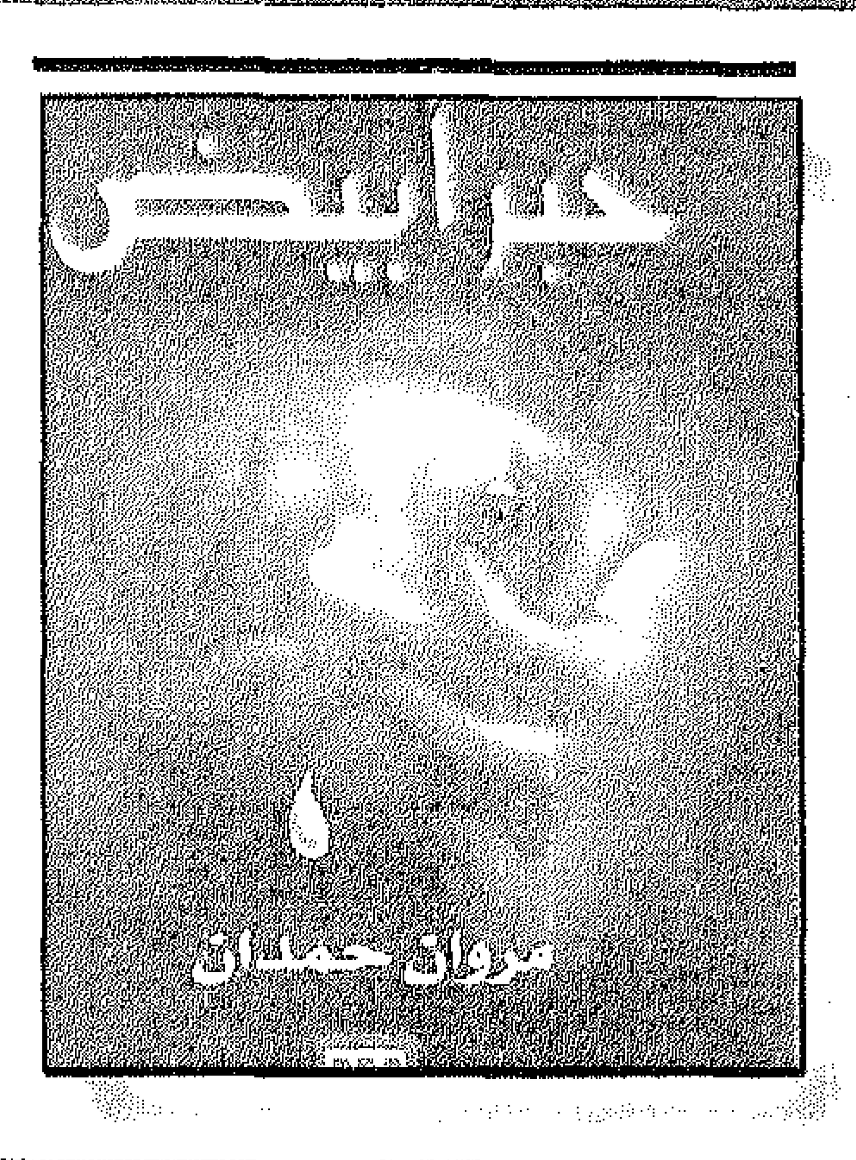


المحتويات



كنائيــة المدينــة
الروائيــة العربيــة

26

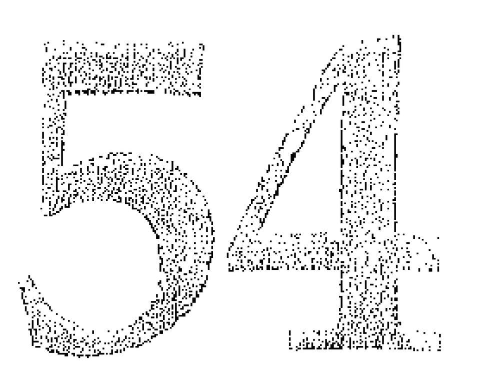


حـــبــــر أبيض
"لمروان حــمـــدان"

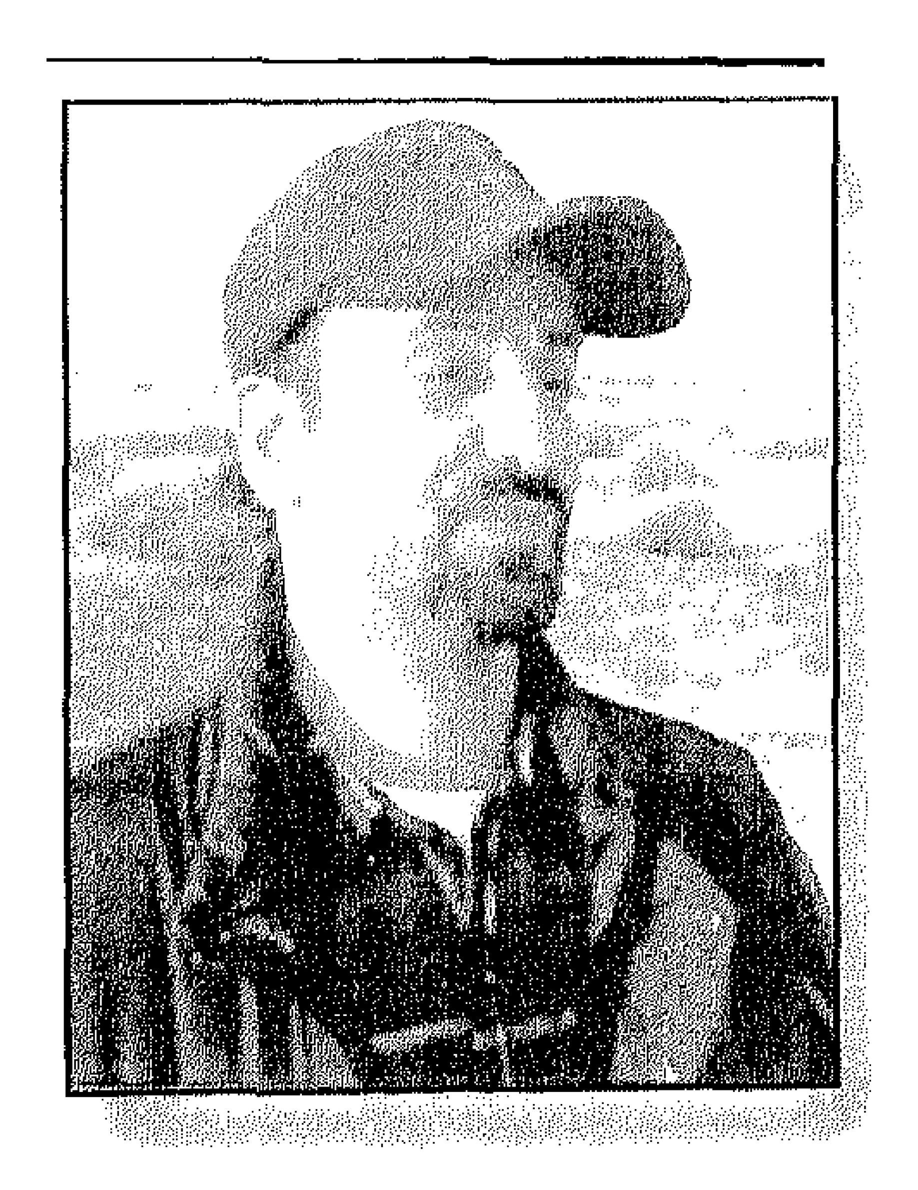
36



أعمـال محـمـود
المسعدي الكاملة

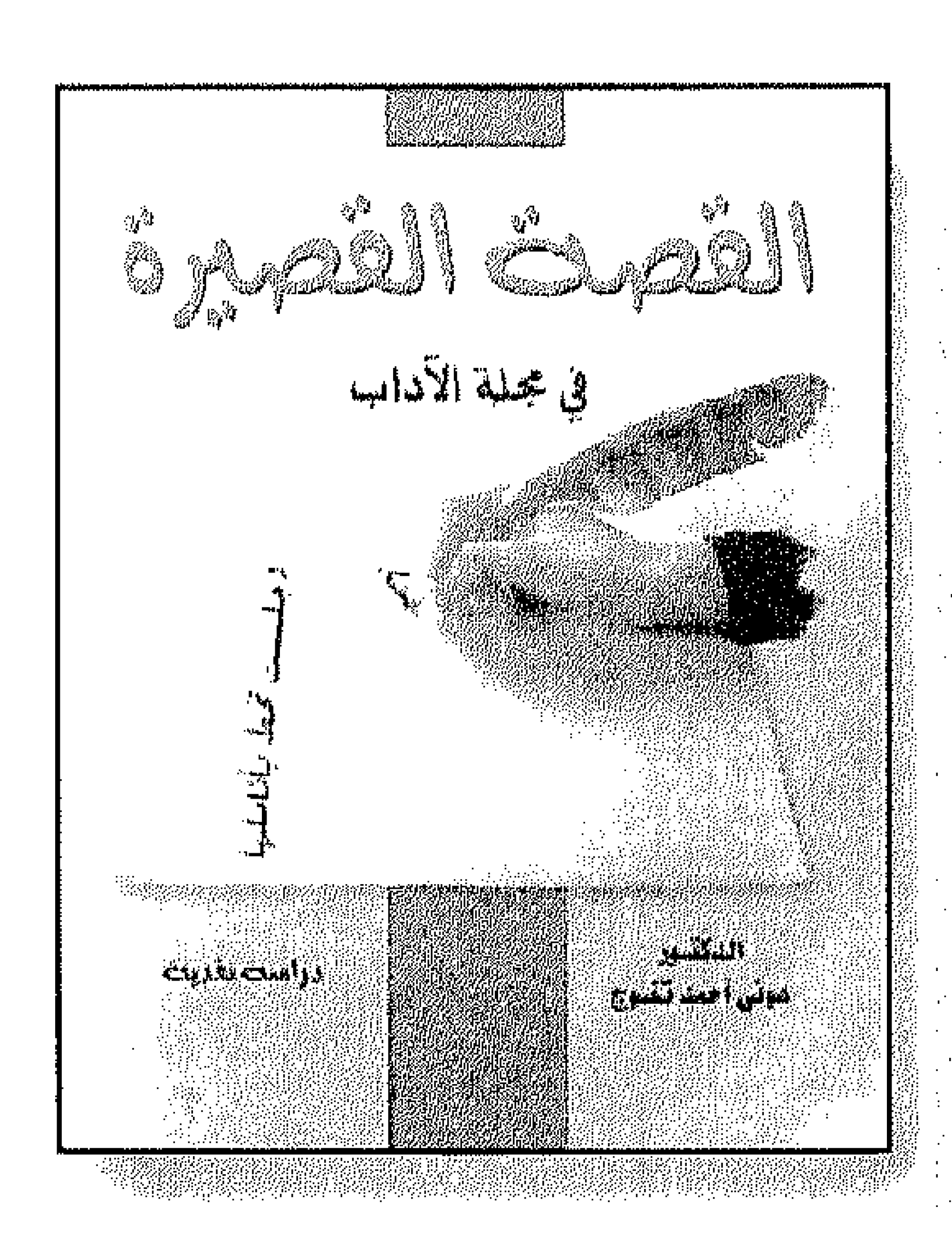


54



السينما الكويتية بين
طمـوح المسـتـقـبل
وامـكـانـات الـواقـع

Amman 2002



AMMAN
عمّان

116

شباط /٢٠٠٥

تصدر عن

امانة عمّان الكبرى

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

التصميم والاخراج

ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة

كفاح آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



كنائية المدينة الروائية العربية

نبيل سليمان- سوريا

في الفصل الرابع (رواية المدينة ومدينة الرواية) من كتابه (الرواية في القرن العشرين)(١) يرى جان إيف تادييه أن المدينة الروائية هي قبل كل شيء عالم من الكلام، سواء كانت انعكاساً أو انزياحاً. وهي في ذلك قريبة من شخصية الرواية، وتنبغي معالجتها كفضاء أبدعته الكلمات. ومن المدن الروائية التي يُعنى بها تادييه مدينة هيليوبوليس التي عنونت رواية جنجر، والتي لا تشترك مع طيبة المصرية في شيء، وتفلت من المعايير الواقعية فيما هي تملي بنيتها. ويضيف تادييه أنموذجاً آخر للمدينة الروائية، كالذي تبدى في رواية كافكا (المحاكمة) حيث تتلامح معالم براغ، وإن كانت الرواية لا تسمّيها.

تلك هي إذن المدينة الروائية التي تتعين باسم مدينة بعينها، دون أن تحمل منها غير الاسم. وتلك هي أيضاً المدينة الروائية التي لا تتعين، وإن تكن تحمل من مدينة ما يعيّنها. وإلى هذه وتلك، ثمة المدينة الروائية التي تتعين في مدينة واقعية - قاهرة نجيب محفوظ مثلاً - وهي الأكثر حضوراً في الرواية بعامة.

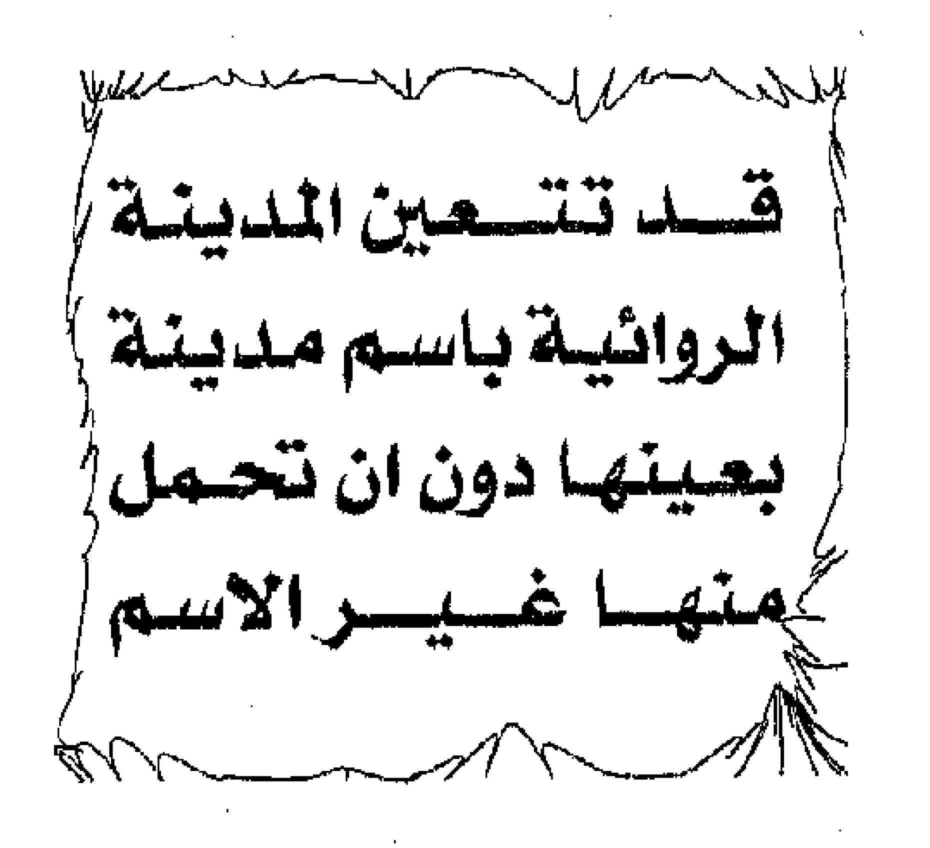
في أي من هاته المدن الروائية الثلاث ينبغي التشديد على ما سماه ميشيل بوتور بالإحالة التخييلية بين الفضاء الواقعي والفضاء الروائي(٢)، أو على ما سماه صلاح صالح بمشتوية الاتصال والانفصال بين المكان الخيالي والمكان الواقعي(٣). أما غاية هذا التشديد فهي تقوم - مثل أسّه - في كنائية الفضاء المديني الروائي، حيث تشتغل استراتيجية اللا تعيين، فيكون للمعنى الجمالي نظامه أو أنظمته. وسيكون تشغيل هذه الاستراتيجية، وجلاء تلك الكنائية وهذا المعنى، مناط دراستنا للرواية العربية التي لا تعيّن زمانها ولا مكانها، أو تكتفي من التعيين بالزمان، ذلك أن هذه (اللعبة) التي تواترت في التجربة الحداثية الروائية العربية منذ أكثر من عقدين، تواتراً لافتاً، باتت ظاهرة تذخر بالأسئلة. وربما كانت خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) المثال الأكبر لها، حيث قامت (حران) و(موران) كمدينتين روائيتين، وبدّل المكان - غالباً - داخل الجزيرة العربية مرجعيته، وإن تكن المطابقة بين الروائي والمرجعي ظلت يسيرة، بينما حافظ المكان خارج الجزيرة العربية على مرجعيته، وهو ما يعلله صلاح صالح بحرص الكاتب "على تعميم صورة هذه المدن المؤقتة المرتجلة وصلاحية عدها أنموذجاً، أو حالة نمطية لجميع المدن الأخرى المماثلة التي أنشأتها حضارة البترول وسياسات النهب الاستعماري أينما كانت"(٤).



ويذهب صلاح صالح إلى أن تبديل المكان لاسمه في (مدن الملح) لا يبدو محملاً بقيمة فكرية أو فنية صريحة، ويرجّح أن ذلك نابع "من حرص الكاتب على نسبة عمله الضخم إلى فن الرواية الخالص، ومنعه من الانضمام إلى التاريخ أو التوثيق التاريخي، إضافة إلى شيء من الرغبة في تأكيد افتراق روايته عن الرواية التاريخية التي تضع همها الأساسي في سرد الوقائع والأحداث كما جرت بالضبط"(٥).

من ذلك العهد (المبكر) لاستراتيجية اللا تعيين في المدينة الروائية، تأتي أيضاً ثلاثية اسماعيل فهد اسماعيل (المستنقعات الضوئية - الحبل - الضفاف الأخرى) حيث تومئ المدينة الروائية إلى بغداد. وكذلك تأتي رواية حنان الشيخ (مسك الغزال) ورواية هاني الراهب (التلال) ورواية عبد الله خليفة (أغنية الماء والنار) ورواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ورواية هشام القروي (ن) ورواية حميدة نعنع (الوطن في العينين) ورواية جيلالي خلاص (حمائم الشفق).

لكن نشاط استراتيجية اللا تعيين في المدينة الروائية سيدفق (دفقاً) من بعد، فيكتب عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا رواية (عالم بلا خرائط)، وهاشم غرايبة رواية (المقامة الرملية)، وسالم بن حميش (فتنة الرؤوس والنسوان)، وعزت القمحاوي (مدينة اللذة)، وعبد السلام العمري (اهبطوا مصر) ويوسف المحيميد (فخاخ الرائحة)، ورجاء عالم (حبّى).. ومن هذا (الدفق) ستركز هذه الدراسة قولها في الروايات التالية:



الحب في المنفى:

تتسمّى المدينة الروائية في رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى)(٦) بحرف (ن). وإذا كانت الرواية ترمي بما ينسب مدينتها (ن) إلى الفضاء الأوروبي (الشمال - الغربة التي طردت القاهرة إليه راوي

الرواية وبطلها)، فبالتعويل على ما هو معلوم من سيرة الكاتب، وعلى بعض أحداث الرواية، بالمقارنة مع رواية غادة السمان (ليلة المليار - ١٩٨٥)؛ بذلك يمكن للمرء أن يشخص للرواية الفضاء السويسري، فأية مدينة سويسرية هي إذن مدينة (ن)؟

في هذه المدينة تعقد لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان مؤتمراً صحفياً حول انتهاكات حقوق الإنسان في شيلي، يشارك فيه الدكتور مولر الذي تهمه مدينة (ن) لأنها (ملتقى دولي). كما يشارك في المؤتمر: الراوي، وإبراهيم المحلاوي القادم من بيروت، والصحفي المناصر للقضية العربية: برنار، والذي سيكتب في جريدته (التقدم) عن مجازر صبرا وشاتيلا، كما يكتب عن بلده: "أصاب بلدنا الحر مرض غريب هذه الأيام. أصابه الخرس فلم ينطق شيئاً عن الجرائم ضد حقوق الإنسان ما دامت تأتي من الدولة العبرية".

Boubaker AYADI

أبوبكر العيادي

Le dernier des sujets

آخر الرعيّة

رواية

على إيقاع حرب ١٩٨٢ في لبنان تعري الرواية الذات في وطن الآخر، وفي حضوره، سواء في علاقة بريجيت النمساوية بإبراهيم والراوي، أم في علاقة الشاب المصري يوسف والراوي بالأمير حامد. ويبدو أن المرجعية تصل بين الرواية، فيما يخص العلاقة الأخيرة، وبين رواية غادة السمان (ليلة المليار). فمقابل مشروع رغيد الزهران إصدار مجلة لتدجين المثقفين في هذه الرواية، يحاول الأمير حامد في رواية (الحب في المنفى) استقطاب الراوي - ليصدر جريدة لصفوة الأقلام القومية التقدمية - عن طريق يوسف مرة، وعن طريق بريجيت مرة. كما تكتب الروايتان عن المظاهرة التي تندد بجرائم الحرب الإسرائيلية في لبنان، وبمجازر صبرا وشاتيلا.

بخلاف رواية بهاء طاهر، تعيّن رواية غادة السمان فضاءها السويسري. وسنرى الراوي في رواية طاهر لا يفرق بين يمين ويسار في مدينة (ن). كما سنراه يحكم بأن الناس فيها لا يحبون الأجانب ولا يختلطون بهم. لكن صديقه المحلاوي الحالم الماركسي المبعد من مصر إلى بيروت، يرى أن مكتب الحزب الشيوعي في مدينة (ن) هو أوروبا الحقيقية، وأوروبا الحقيقة هي، رغم كل شيء، الأمل. ولا يعني المحلاوي العلم أو الحضارة، بل الإنسانية. ومع هذه الإشارات إلى الفضاء الروائي وإلى المدينة الروائية في رواية (الحب في المنفى)، تأتي طوبوغرافيتها باقتصاد، ليظلّ السؤال قائماً عن علّة اللا تعيين فيها، إلا أن تكون التقية التي استدعتها السيرية. لكن علة التقية خارج - نصّية، مما يدفع بالسؤال عن جدوى اشتغال استراتيجية اللا تعيين في هذه الرواية.

سلطان النوم وزرقاء اليمامة:

تتسمّى المدينة الروائية في رواية مؤنس الرزاز (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)(٧). بـ (شبه مدينة الضاد) ويرد الاسم أحياناً: مدينة الضاد. ومعظم سكان هذه المدينة - أو عالم الضاد، بحسب بعضهم، كما تذكر الرواية - هم أشخاص غير عاديين. وحول هذا العالم أو هذه المدينة تقوم الصحارى وبحر الظلمات، وإليه (إليها) لجأ السياسي السوري صلاح البيطار - اغتيل منذ سنوات - والشاعر العراقي سعدي يوسف والروائي الأردني غالب هلسا .. أي إن شخصيات واقعية - حقيقية قضت جزءاً من حياتها في مدينة الضاد. وبرسم ما يحيط عالم الضاد جغرافياً كما تقدم، وبما سيلي مما تكتب الرواية من أحداثه والعلاقات، سينجلي عالم الضاد عن العالم العربي، ويتلخص في تلك المدينة الروائية التي ينادي اسمها واسم ذلك العالم اللغةَ العربية: لغة الضاد.

منذ البداية تنص الرواية على أن عالم الضاد ليس على الخريطة، لكنه عالم منطقي وعقلاني وواقعي ولا يشبه عالم كافكا. وبمثل هذا اللعب ترمح المخيلة وهي تدفع إلى المدينة الروائية، بلا طوبوغرافيا تذكر، بعلاء الدين ومارده وبروميو وجوليت والروائي ميم. الحرف الأول من اسم مؤنس الرزاز. وبزرقاء اليمامة والمخرج الهوليودي وتلك الشخصية المرموقة في المدينة: بئر الأسرار...

تتسمى المدينة الروائية في «سلطان النوم» بـ«شبه مدينة الضاد»

والمخيلة الرامحة تطمح إلى أن تكتب ألف رواية ورواية في حكاية، كما تنصّ (سلطان النوم..) منذ البداية، وهي تسلم الحديث إلى سلطان النوم الذي يتواتر حضوره في روايات أخرى لمؤنس الرزاز. ففي رواية (حين تستيقظ الأحلام - ١٩٩٧)، وبحضور قوي للملمح الكافكاوي في تسمية الشخصيات بالحروف، تقوم (سلطنة المنام) وعلى رأسها (سلطان المنام). وقبل ذلك، وفي رواية (فاصلة في آخر السطر - ١٩٩٥) ينهض (سلطان النوم) كأقوى ضروب السلطة سطوة، والراوي يمارس سلطة ضحية سلطان النوم.. وفي هاتين الروايتين، كما في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، وفي سائر روايات مؤنس الرزاز، لا ينقطع النفخ في الصُّوَر نذيراً بالكارثة المحتومة، التي تتسمّى في رواية (سلطان النوم..) بعاصفة العجاج، وإعصار العجاج. لكن أحداً من نزلاء عالم الضاد الخارقين لا يصغي إلى النذير. وبالقرائن الروائية - وأقلها مراسلو السي. إن. إن - تتعيّن عاصفة - إعصار - العجاج بعاصفة الصحراء / حرب الخليج الثانية، فيتعين الزمن الروائي، الذي تعوض محمولاته افتقاد المدينة الروائية للطوبوغرافيا.

من الإنذار بالكارثة المحتومة إلى وقوع الكارثة، تمضي رواية (سلطان النوم..) إلى المستقبل، في نبوءة بئر الأسرار إذ يخاطب زرقاء اليمامة: "انظري: هذا ما سوف يكون في مدينة الضاد.

كان المشهد مرعباً. شبه مدينة الضاد تحت هيمنة التصحر

الكامل. لا ورقة خضراء، ولا عين ماء، وأشباح تسكن المقابر".

من سلطان النوم تتزوج زرقاء اليمامة. وعندما يضرب الناس عن النوم تقترح تبديل (السياسة المنامية) ومصادرة الحلم من النوم، دفعاً للناس إلى مواجهة العالم الواقعي. لكن الناس ينقلون مناماتهم إلى العلن، فتشهد المدينة أعظم أيامها نكراً، وتطلب زرقاء اليمامة نفيها من سلطنة النوم إلى شبه مدينة الضاد، والسلطنة إذن هي غير شبه المدينة أو المدينة. لكن ذلك التفريق لا يختلف عن التوحيد في اللعبة الروائية.

إبان النفي من سلطنة النوم، ترسل زرقاء اليمامة نبوءتها: "كل نصف قرن يعصف العجاج بمدينة الضاد فيعيث فساداً ويقترف المجازر. لكن، ما إن ينحسر إعصار العجاج، حتى يخرج من تبقى حياً، ويهرع الناس إلى إعادة ترميم شبه المدينة وتشييدها من جديد". إلا أن النبوءة فيما يبدو لن تصدق هذه المرة، فبعد وقوع الكارثة، تبدو المدينة - شبه المدينة" قد تحولت في معظمها إلى أطلال وأنقاض. وهال زرقاء اليمامة أن ترى المخرج الأميركي نفسه يصور هو وفريقه السينمائي مشهد المدينة بعد انحسار هجمة العجاج. وحدثتها نفسها بأنه "يغطي أخبار العاصفة لصالح شبكة تلفزيون دولية متخصصة في متابعة أخبار الحروب والانقلابات والكوارث".

تلك هي المدينة الروائية التي تشيدها رواية (سلطان النوم..) وتنقضها في آن. وهذه التشظية التي لا توفر مكاناً ولا زماناً ولا شخصية ولا جماعة، ترمي بشظايا دلالاتها
يومنا وغدنا: الكارثة.

العصفورية:

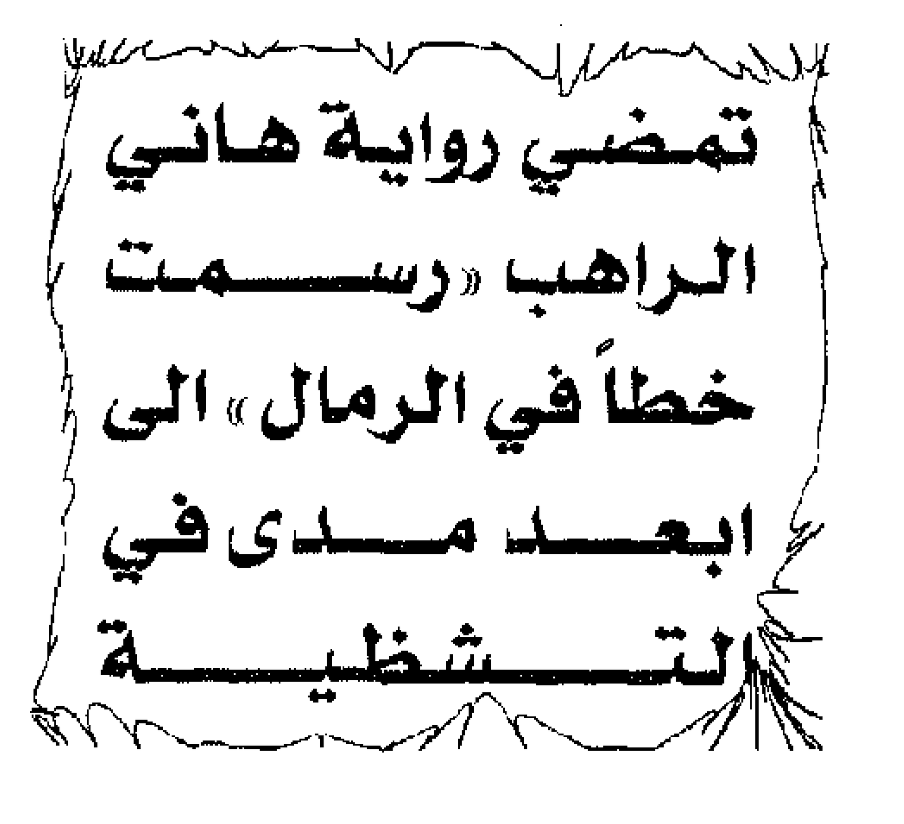
يتطوح بشار الغول - راوية وبطل رواية غازي القصيبي (العصفورية)(٨) في الفضاء الخارجي، وفي الفضاء المترامي بين أمريكا وبريطانيا وسويسرا واليابان والبرازيل.. لكن تطوحه الأكبر هو في الفضاء العربي الذي لا يعيّن منه إلا لبنان. وإذا كان المضيّ سهلاً من خليج عربستان في الفضاء الروائي إلى الخليج العربي، فكلٌ من البلاد - المدن الروائية الأخرى يخاطب أكثر من عاصمة عربية، وبخاصة: العواصم المشرقية. واللافت هنا أولاً هو أن تحمل المدينة الروائية الاسم الروائي للبلد أو الدولة: عربستان ٤٨، عربستان ٤٩، عربستان ٥٠، عربستان ٦٠. واللافت - ثانياً - هو تمايز المدن الروائية بالزمن الذي توقّع له نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ والانقلابات العسكرية (الانقلاب السوري الأول عام ١٩٤٩) وحربا الخليج الأولى والثانية. وبالتالي، فالزمن الروائي هو النصف الثاني من القرن العشرين، وبتسمية الراوي بشار الغول للمدن - البلاد الروائية، يبدو أنه أغنى عن الطوبوغرافيا، فاكتفت الرواية بالقليل منها، لتغدو المدينة الروائية حاملاً لمحمولات الزمن، ملوحة بذلك لمدينة شبه الضاد في رواية مؤنس الرزاز. ففي عربستان ٤٨، حيث موّل بشار الغول الانقلاب الأول الذي قاده الرائد صلاح الدين المنصور، سرعان ما سيحمل شارع المطار وكل الفنادق اسم الديكتاتور الثوري. وسرعان ما ستغدو للمنصور استراحة صحراوية هي قصور في هيئة خيام، وفيها قاعة الشعب العظمى. وعربستان ٤٨ باتت تضيق بقصور الديكتاتور، وبالمعتقلات، وبمؤسسة المنصور الإنسانية، وعلى حدودها حشود لجارتيها: عربستان ٤٩ وعربستان ٥٠.

في الأولى (عربستان ٤٩) يموّل بشار الغول ثورة حزب الانطلاقة بقيادة برهان سرور، حيث سرعان ما سيتصدر تمثاله كل قاعة من قاعات المطار وأبهاء الفنادق، كما ستملأ الجداريات بصوره شوارع المدينة، وإن ظل في بيته القديم الصغير، بينما يحتل حراسه المنازل المجاورة.

إلى هذين الأنموذجين من الديكتاتورية، يأتي في رواية (العصفورية) أنموذج الديكتاتورية الإسلامية في عربستان ٥٠ بقيادة ضياء الدين المهتدي وحزب النور. ثم يأتي الأنموذج الديمقراطي في عربستان ٦٠، والذي سرعان ما ينهار، فيما موشيه بن نمرود بن عادياء - رئيس الموساد السابق - يقهقه، لأنه لا يخشى الديكتاتورية، بل الديمقراطية. ولئن كانت المدينة الروائية عربستان ٥٠، مثل تاليتها، بالكاد يقوم لها ملمح روائي، فلعل تشغيل استراتيجية اللا تعيين فيهما قد أغناهما عما افتقدتاه، شأنه في المدينتين الأخريين: عربستان ٤٨ وعربستان ٤٩، عبر نشاط محموم للمخيلة، ومعجون بالسخرية.

رسمت خطاً في الرمال:

تمضي رواية هاني الراهب (رسمت خطاً في الرمال)(٩). إلى أبعد مدى في التشظية التي وسمت المدينة الروائية في رواية مؤنس الرزاز. كما تمضي رواية الراهب إلى أبعد مدى من استعاضة مدينتها - مدنها الروائية بمحمولات الزمن عن الطوبوغرافيا، مما وسم روايتي الرزاز والقصيبي.



فمدن رواية الراهب هي مدينة (ماذا) و(متى) و(كيف) وهي مدن - دول النفيطيات: نفيطية ألف - نفيطية باء - نفيطية دال.. وكل ذلك هو الفضاء الروائي - الفضاء العربي الذي شكّله الجنرال فيكس منذ قرن، حين رسم خطاً في الرمال، والذي يلوّح لرواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، حين رسم الضابط العثماني دائرة في الهواء، وخاطب الراوي: "لا تخرج من محيطها.. ألف عام وعام، مداها البسيطة كلها من القطب إلى القطب. من قابيل إلى جعفر النميري، من ديترويت إلى عدن"(١٠). ولهذه الرواية، كما لرواية الرزاز (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) ولرواية القصيبي (العصفورية)، تلوّح رواية الراهب، وهي تطوي أزمنة صلاح الدين الأيوبي والحجاج وعاصفة الصحراء، متوسلة التقمص والعجائبي، عبر نشاط محموم للمخيلة، ومعجون السخرية، مثل تلك الروايات.

على أنه من الأهمية بمكان أن يلاحظ المرء أن ما تلوح به المدن - البلاد الروائية في رواية القصيبي، لأصنائها في رواية الراهب، يظل يمايز بينها في الرواية الأولى، فلا تغني واحدة منها عن الأخرى، على العكس من رواية الراهب.

والأمر كذلك، حسبنا أن نرى من هذه الرواية مدينة (ماذا) التي نُقل إليها من شردتهم اسرائيل من خيامهم، حيث شاهد محمد عربي محمدين الحجاج لأول مرة، ووصف المدينة قائلاً:

"مدينة أعين متربصة متفحصة، تبحث عن شيء خفي غامض كي تظفر به وتقتنصه. عيون قلقة خائفة، أجفانها أمشاط رصاص، تلتقط صوراً وترسلها إلى ذاكرة أليكترونية، وهناك في ذلك المعمل الضخم ذي الفروع التسعة داخل المدينة، كان تحميض الصور يقرر حجم ولائي للسلطة".

يتكلبن عربي - هكذا يغلب ورود اسمه في الرواية - إذ يرى الحجاج. وسكان مدينة ماذا - على ذمة عربي - يعشقون لبط الكلاب، وينتشون بتعفيرها، وبخاصة في مناسبة مرور الكواكب. ولأنه موكب الحجاج، تصدح في مآذن هذه المدينة مجهرات الصوت بتلاوات مستمرة من آي الذكر الحكيم، وكاميرات التيلفزيون ترافق الموكب المهيب، وأصوات المذيعين الشجية تتناوب في إبداع وصف بليغ للمناسبة الإيمانية العظيمة. وفي الصلاة ينحني عربي الذي عاد من الكلبنة بشراً، لكنه الآن يتخنزر، والمصلون ينحنون، فلا يبقى منتصباً لله غير الحجاج. لكن الحجاج يتحيون هو الآخر من على المنبر، فلعبة التحوين الديكتاتورية الروائية تصيب الديكتاتور أيضاً.

لمدينة روائية أخرى مما رسمت رواية هاني الراهب تحضر شهرزاد من ألف ليلة وليلة، سجينةً في قصر شهريار. وفيما يخاطب حرب الخليج الثانية وعاصفة الصحراء، يجتاح الحجاج هذه المدينة - الدولة - الأمارة التي قد تكون نفيطية باء أو دال أو ألف أو أية نفيطية في الفضاء العربي السعيد. لكن الجنرال فيكس وملوك القرن العشرين طراً يهبون لنجدة ملك الزمان - ديكتاتور المدينة المجتاحة: دهريار آل نفيطيان.

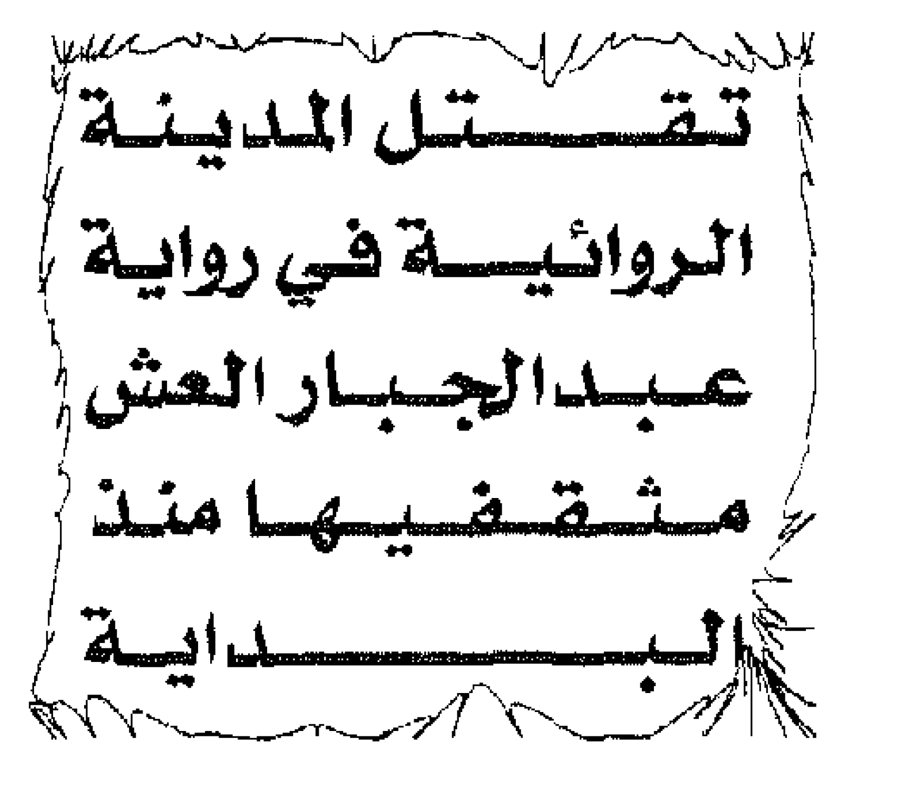
بعيون أخرى سوى عيون محمد عربي محمدين وشهرزاد، ترسم رواية هاني الراهب أيضاً المدينة - المدن - البلاد الروائية، إذ يطلع عيسى بن هشام من مقامات بديع الزمان، أستاذاً في جامعة نفيطية ما، كما تهوي بلقيس من عرش مأرب على قاع الـ بدون، أي قاع من لا جنسية لهم في نفيطية ما. وكذلك يأتي أبو الفتح الاسكندري باسم فتحائيل إلى حضرة دهريار آل نفيطيان الذي يطبق الكتاب (القرآن) ويفتح كتاب النفط، مديراً ظهره للقرن السابع، ومسرعاً إلى القرن العشرين: "يثب عن ظهر الهجين ويجلس وراء مقعد اللموزين، عيناه تقران بصفوف المطوعين وأسراب العذارى، وهو وحده لديه التكنولوجيا والحرسلوجيا".

لفتحائيل كما لعربي تحولاته. وليسترد منها بشريته، يشترط دهريار عليه أن يقول له كيف يجعل تنابله - رعيته - شعباً من العاملين، لأنهم - بتشخيصه - لا رابطة لهم إلا رابطة البترودولار، وإن لم يأت بالأجانب لخدمتهم، انهارت الدولة على رؤوسهم. ولو تحررت عقولهم من حرفية النص، وخرجت خارج متاهة اللغة العربية، فسيطالبون في اليوم التالي بالديمقراطية، لذلك يبلو المدينة - الدولة - الأمارة الروائية بالبلبلة زمناً ومكاناً ومبشراً، ويستوي أن تكون مدينة ماذا أو متى أو نفيطية سين، كما يستوي أن يكون المبلبل الجنرال فيكس أو دهريار أو الحجاج أو أي ديكتاتور تومئ إليه الرواية إبان عاصفة الصحراء، لا فرق بين عربي وأعجمي.

وقائع المدينة الغريبة:

لا اسم للمدينة الروائية في رواية عبد الجبار العش (وقائع المدينة الغريبة)(١١)، فقد أغنتها الصفة (الغريبة) عن الاسم، وهي التي تقتل منذ البداية - صراحة أو مواربة - مثقفيها. فيما عرض التليفزيون مشهد انتحار أربعة موسيقيين وخمسة شعراء وثلاثة رسامين وخمسة فلاسفة ومخرجين وثلاثة قصاصين، والمجموع هو اثنان وعشرون، بثت الإذاعة أنهم انتحروا جراء تعاطيهم الهيروئين، وزعم نذير الحالمي - الراوي - أنهم انتحروا جراء تأثرهم بنظرية الموت قبل فوات الأوان.

هكذا تبدأ وقائع هذه المدينة. وبعد يومين من (كارثة) المثقفين، يلتصق الكرسي المثبت على أرض المقهى بقفا صالح العوادجي (الموسيقي)، وتعجز الدولة عن العجيبة الجديدة، وينبثق الدم من الحفرة التي حفرت حول الكرسي، مطابقاً لفصيلة دم صالح، حتى إذا فُصِلَ جلد قدمي الرجل عن الأرض، راحت تنزف، وراح صالح يشحب حتى الموت، لتتوالى من بعد وقائع المدينة الروائية الغريبة، إذ يفشو زمن العولمة، ويُقتلع تمثال الشاعر من ساحة الشعراء، ويحل محله تمثال عملاق لرجل حديدي، رمزاً للتكنولوجيا: "ومنذ ذلك اليوم توالى تدشين المعالم الغريبة والتماثيل العجيبة، فمن الساعة الحائطية المرسومة على قطعة نقدية ضخمة، في إشارة خفيفة إلى أن الوقت يسلب المال، إلى الدولار الذهبي العملاق والذي يعكس أشعة الشمس".



بدخول المدينة الروائية زمن العولمة، يتسمى مواليدها الجدد بـ : مليار، مليون، طيارة.. وتتزين الفتيات بالأعلام الأمريكية، ويشيع التبرك بالآلة والخيال البنكي والعدسات الملونة، وتتظاهر المومسات مطاليات وزارة التقدم والمجمع العلمي بحذف كلمات (بغي، مومس، داعرة)، وترفض مظاهرة أخرى أمام وزارة الثقافة وكرة القدم إجبار الثيران على إهراق لقاحها في أنابيب، و.. ويظهر شْتلْ.

وشْتل صعلوك عاشق للصعلوكة نوويرة، وساخر من التماثيل. وفيما يلحق العاشقان بملجأ المجانين، تتفشى في المدينة ظاهرة صالح العوادجي: التصاق الكراسي بمؤخرات الناس، وما يتأتى جراء ذلك من أمر المراحيض والإشكالات القضائية الطارئة كالخدمات الطارئة.. ويتوج ذلك باستثمارات المؤسسة التي تقدم القروض للناس مقابل رهن أعمارهم.

رداً على زمن العولمة، تقوم الجبهة الدينية بالانقلاب العسكري، ويقيم المتطرفون في المدينة الروائية مهرجاناً لتكسير قوارير الخمر وإزالة الأنصاب، وتكون عجيبة أخرى من عجائب المدينة: أقفال الحوانيت - كأقفال الدوائر الحكومية - ترفض الانفتاح.

يحرق المتطرفون الكتب - فرج فوده وحسين مروة وزوربا ومحمد شكري ومحمود المسعدي والإعلان العالمي لحقوق الإنسان و.. ويقيمون كرنفالهم: أسبوع الكرامات والإيمان في مواجهة أعوان الشيطان، حيث يوم الجمعة لصلاة الجمعة والاحتمام، ويوم الخميس للكي بالنار، ويوم الأربعاء لزيارة الأضرحة، ويوم الثلاثاء للقرابين..

هذه الغلواء تدفع بالناس إلى اختراق الشوارع ومواجهة المتطرفين، في نزوع انتحاري، فيما تحلم نويرة التي حملت من شتل وهربت معه صبيحة الانقلاب الديني، بأن تلد ولداً أو بنتاً بقامة منتصبة، لكنها تموت عمن ولدت، مخلفة المدينة لخرائب - غرائب زمن العولمة والتطرف الديني.

تلك هي المدينة الروائية - الفانتازيا حد الرعب، حتى في سخريتها الجارحة، كما كتبها عبد الجبار العش، نذيراً بكارثة يومنا وغدنا، فحق لما كتب أن يكون (ملحمة السرد الخرافي) كما عبر خالد الغريبي في تقديمه لديوان عبد الجبار العش (جلنار).



آخر الرعية:

يصدّر أبو بكر العيادي روايته (آخر الرعية)(١٢) بما يؤكد أن عربانيا بلد منفلت من الجغرافيا "فمن زعم أن عربانيا بلد بنصّه وقَصّه، وأن الكبير حاكم بعينه، هو مدع وكاذب".

وعربانيا هي الدولة ذات الولايات العشرين التي تحمل أسماء أصنام العرب: جهار وسُواع واللات والعزى وهُبل ونائلة وأساف ويغوث والمحرق.. لكن عربانيا أيضاً هي تلك المدينة الروائية - العاصمة التي تجري فيها أغلب أحداث الرواية. وكما في الروايات السابقة، وفي رواية واسيني الأعرج التالية، ليس للطبوغرافيا شأن يذكر، والسخرية علامة فارقة للرواية، والزمن الروائي تعيّنه السي. إن. إن ومونيكا وحرب عربانيا مع جيرانها التي ستأتي عليها، مما ينادي حرب الخليج الثانية.

يصدر أبو بكر العيادي روايته «آخر الرعية» بما يؤكد أن «عربانيا» بلد منفلت من الجغرافيا

من كل ما يتعلق بديكتاتورها (الكبير) شيدت رواية العيادي مدينتها - دولتها. ومن ذلك يوم تقليد (الكبير) للباشكاتب الوسام الذهبي، حين صوّب للمراسلين الأجانب والسفراء نظرات كأنها اللهب قائلاً: "ليس لدينا دروس نتلقاها من أحد" فغشيت البلاد غاشية، وأغلقت الدور والمحلات والمؤسسات والمدارس والمعاهد والجامعات، وانتشر الناس في الشوارع كالجرد يرفعون رايات التأييد لسياسات الكبير، ويصرخون بلاءات الرفض: لا للتدخل الأجنبي، لا للهيمنة الامبريالية..

وهو ذا أيضاً الاحتفال في إحدى قاعات قصر الكبير بإزاحة الستار عن اللوحة التي رسمها له فنان البورتريه الفرنسي، وما تلا من إنشاء صندوق لدعم تعميم صور الكبير التي يفرخها الفنان على المدن والقرى، فبات وصل التبرع دليلاً على الوطنية الصادقة، وفاضت الأموال عن الحاجة، فحوّل الفائض إلى خزينة الأشغال لتشييد منتجع يليق بمقام الكبير.

وهو ذا أيضاً الاحتفال بعيدي ميلاد الكبير، بحسب التقويم الهجري وبحسب التقويم الميلادي. ولقد أطلق الكبير في إحدى عكاظيات مولده النشيد الوطني من شعره، فتداوله الإعلاميون ورؤساء الأقسام الثقافية والمحللون السياسيون ورجال المسرح والمعلقون الرياضيون وعلماء النفس المدرسون. لكن كلمات كتبت على حائط بيت بحيّ بائس في حزام المدينة، نغّص الفرحة شيوعها على الألسن قبل أن تتداركها دوريات الميليشيا والفرق التي شكلت لطلي الجدران.

توالي أطراف المدينة تنغيصها، من المرأة التي تبيع الكتب التراثية على قارعة الطريق، إلى شاعر من مدينة هميلات في ولاية هبل، سلق الكبير في واحدة من عكاظيات مولده سلقاً، فأقال الكبير الحكومة، وأبيدت مدينة الشاعر، ورشت بالملح حتى لا تقوم لها قائمة من بعد، كما أمر الكبير بإقامة مراحيض عامة في كل المدن تحمل اسم الشاعر، تحقيراً له.

هذه المدينة التي تُجَنّ في يوم البيعة الكبير، وتترنح تحت صراعات أركانها، ستترنح تحت ضربات المعارضين المتجمعين في بلد مجاور، والمدعومين من الغرب المنادي بحقوق الإنسان والديمقراطية، على الرغم من أن من هذا الغرب من يدعم الديكتاتور. وإذ تضرب عربانيا الجار الذي يتسلل من حدوده المعارضون، يستجير الجار بالغرب، فتقع على عربانيا الضربة القاضية، وتتشقق ولاياتها، وتغدو - بوصف الكبير - رمماً ليس فيها سائر يسير ولا طائر يطير، قد غادرتها الرعية، ولم يبق فيها إلا (الكبير) وألسنة النار خلف مناعف المباني المقوضة.

وفي نهاية القسم الذي يتولاه (الكبير) من الرواية، كما في بداية القسم الذي يتولاه المهدي بن جابر، بعد الحرب، يأتي المجلى الكبير لطوبوغرافيا المدينة الروائية. لكأن الرواية شيدت مدينتها على عهد الكبير من الأفعال، فلما بددتها الحرب، غدت "كأنها بيوت من ورق مقوى داستها أرجل عابثة، وزادت الحفر الهائلة والجسور المهدمة والسيارات المحروقة في تعميق المشهد الأعم، وقد نمت على الأرصفة نتف من حشيش مصفر، وعمّ الفضاء سكون كسكون المقابر المنسية، لا يقطعه بين الحين والحين غير نعيق غربان ونباح كلاب وأصوات بعيدة كابية".

بوصف المهدي، يبدو وسط المدينة وشوارعها الشهيرة ومراكزها التجارية التي كانت تنبض بالحياة، وحزامها الذي كانت أحياؤه موارة، يبدو كل ذلك قد آل إلى أنابيب غاز مثقوبة وألواح خرسانية ضخمة متداعية وعصابات مجرمين وأوبئة: إنها المدينة المشؤومة كما تنعتها شامة إذ تلتقي بالمهدي، فيفران من الخراب إلى البرية التي سيصادفان فيها الكبير هائماً، وقد زاده دثور عربانيا عطشاً إلى السلطة.

لقد أتت الديكتاتورية، بالحرب والقمع والفساد، على المدينة الروائية. وليت الأمر كان كذلك وحسب، وليته يظل كذلك وحسب، فلا تتعيّن المدينة الروائية، لا من قريب ولا من بعيد، بل تبقى مدينة من كلمات، ولكن.

المخطوطة الشرقية:

ينصّ واسيني الأعرج في مستهلّ رواية (المخطوطة



الشرقية)(١٣) على أنها استمرار لليلة روايته السابقة (رمل المابة: فاجعة الليلة السابعة). وهكذا أحضر المدينة الروائية (نوميدا - أمدوكال) من الرواية السابقة إلى رواية (المخطوطة الشرقية)، وقد أتت الحرب عليها، في الألف الثالثة من الزمن الميت، ليبدأ زمن بلا عيون ولا ذاكرة، يرمح بنا على المستقبل خمسين سنة، كما يرمح بنا خلفاً إلى أزمنة الأندلس وعاصفة الصحراء.

لقد حكمت رواية مؤنس الرزاز بالكارثة، وحكمت رواية أبو بكر العيادي بالدثور، وبتقاسيم الكارثة والدثور حكمت روايات هاني الراهب وغازي القصيبي وعبد الجبار العش. لكن رواية واسيني الأعرج ستمضي خمسين سنة إلى ما بعد الكارثة والدثور، وهي التي بدأت بفعل زمن ألف ليلة وليلة فيها - كفعله في روايات الراهب والرزاز - فجاءت بشهريار بن المقتدر ليشيد في المدينة - الدولة الروائية نظامه الجملكي من الجمهورية والملكية.

بعد عهد شهريار يأتي عهد نوح الشاعر الذي يعيد النظام الجمهوري بعضد من الملياني. لكن الملياني سينقلب على نوح الشاعر ليعيد الجملكية مرفوعة إلى الأسّ العاشر أو المائة، فيكون له يوم البيعة كالكبير في رواية (آخر الرعية)، وتكون له مستشفى الملياني الأعظم التي تتاجر بالأعضاء البشرية، وتكون له كتائب الظلام ومحرقة الكتب، وهو يشيد المآذن الأندلسية في مرحلة تأسلمه وتبوئه الإمامة. وستملأ صور وتماثيل المليانى المدينة كما في رواية العصفورية، ويعتدي على جيرانه في مدينة الزيت - هل هي المعادل الروائي للكويت؟ - فيما الحلفاء يحرضونها عليه ويحرضونه عليها، إلى أن تهب عاصفة الصحراء، وتتدمر المدينة، وتتشقق الدولة، وينجو الأمريكان بنوح الصغير ولد المليانى، ويهيئونه هم واليهود من أجل المستقبل القادم بعد خمسين سنة.

لاندثار نوميدا - أمدوكال أوقفت الرواية قسمها الأول. وفيه، كما سترجّع الأقسام التالية من الرواية، تبدو المدينة الروائية واحدة من مدن النحاس التي غرقت، وواحدة من مدن الملح التي ذابت - والرواية ستذكر عبد الرحمن منيف وروايته مراراً - فلا نفط ولا غاز من بعد، والبشرية باتت تمشي على أربع، وعصر التوحش يزحف، والبلاد تدخل "حافية عارية إلى عصر الانقراض الأول".

وإلى نوميدا - أمدوكال ترسم رواية (المخطوطة الشرقية) مدينة الزيت - أين هي نفيطيات رواية هاني الراهب؟ - محوطة بالأسلاك الشائكة المكهربة وبطائرات الأواكس التي يوفرها الحلفاء، إلى أن تأتي الحرب بالدثور، بفضل الحلفاء.

لقد تدافرت المدينة الروائية على عهد الملياني بدار التبريج ودار الأمارة ودار الرقاد المزركشة ودار الهدى ودار الجحيم - في رواية العيادي يتسمى السجن بدار الفناء - وعاشت المدينة - الدولة الرخاء الوهمي النفطي الذي لم يطل، كما لم تتأخر عاصفة الصحراء، فدك حلفاء الأمس المدينة - الدولة دكاً، إلا قصر المليانى. وها هو العراب الأمريكي أوسكار، والعرابة اليهودية سارة، بعد خمسين سنة من الدثور، يطلعان بابن المليانى ليشيد مدينة - دولة جديدة تتسمى بمشيخة أمادور الإسلامية، فترث مدينة - دولة روائية ما كان، وليت الأمر يكون كذلك وحسب، فلا تتعين المدينة - الدولة الروائية، بل تبقى كلمات كالكلمات.

❖❖❖

في روايتها (الوطن في العينين - ١٩٧٩) سمت حميدة نعنع مدينة روائية باسم حران - قبل حران مدن الملح - وسمت مدينة أخرى باسم عينتاب. وفي روايته (ن) سمّى هشام القروي مدينته الروائية بالحرف (ن) قبل أن يسمي بهاء طاهر مدينته الروائية بالحرف نفسه. وخصّ القروي مدينته بصفة (الغريبة) قبل عبد الجبار العش. وسواء أعنى السبق أمراً أم لا، فالمهم هنا هو اشتغال استراتيجية اللا تعيين في أمير الدوال، في اسم العلم الروائي إذ يتعلق بالمدينة. وقد بدا كيف أن هذا التشغيل ألحّ على الإشارة إلى البرازخ العربية المدينية الدولتية المعاصرة، من مدينة الضاد إلى عربانيا إلى عربستان ٤٨ إلى...

باشتغال استراتيجية اللا تعيين في أمير الدوال ابتدأت كنائية المدينة الروائية في المدونة التي حاولنا درسها، وحيث بدت درجات متفاوتة من الانعكاس أو الانزياح، كما بدت بدرجات متفاوتة بينهما، وبخاصة في روايات القصيبي والراهب والعيادي والأعرج. وبذلك التفاوت توالى اشتغال استراتيجية اللا تعيين، ليقوم المعنى الجمالي، مستثمراً السخرية والتشظية والتناص، وممعناً في الحفر فيما نحن والعالم عليه اليوم وغداً، بقدر الإمعان في التجريب وإطلاق المخيلة من قمقمها، وبذا ألحت كنائية المدينة الروائية العربية على هتك الديكتاتورية والحرب، وعلى تعرية الذات والآخر، وعلى النذير بالكارثة كما على التأبين. وإذا كان كل ذلك ليس وفقاً على المدونة التي حاولنا درسها، فلعله كان كافياً لاختيارها، فالإحاطة لم تكن هدفاً، بل كان تلك الجراح الفاغرة التي تفتق فيها الجمالية الروائية المدماة.

الهوامش

(١) ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة ١٩٩٨

(٢) انظر: ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، دار عويدات، بيروت ١٩٧١.

(٣) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ط١، القاهرة ١٩٩٧، ص ٨٨.

(٤) و (٥) صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، ط١، دمشق ١٩٩٦ . وفي الفضاء الروائي لخماسية منيف، انظر: نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، ط٢، اللاذقية ٢٠٠٠، الفصل السادس.

(٦) دار الهلال، ط١، القاهرة ١٩٩٥.

(٧) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٩٧.

(٨) دار الساقي، ط٣، لندن ١٩٩٩.

(٩) دار الكنوز الأدبية، ط١، بيروت ١٩٩٩.

(١٠) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٨٦.

(١١) د. ن. الطبعة الأولى، تونس ٢٠٠٠

(١٢) منشورات لارماتان، باريس ٢٠٠١.

(١٣) دار المدى، ط١، دمشق ٢٠٠٢.

من القصة النسائية المغربية

محمد معتصم- المغرب

-١-

شهدت الكتابة القصصية الحديثة والمعاصرة لدى المرأة تحولات وانتهت إلى تنوع شديد في المضامين وفي الغايات والمقاصد.

فإذا ما عدنا إلى بداية النصف الثاني من القرن الماضي سنجد اسما بارزا لامرأة مارست الكتابة في فن القصة القصيرة وحازت على جائزة المغرب للآداب سنة ١٩٥٤م عن قصة "الملكة خناثة" وأقصد الكاتبة آمنة اللوه. وقد نشرت القصة الفائزة بمجلة الأنوار سنة ١٩٥٥م. وقبلها كتبت مليكة الفاسي قصصا قصيرة بعنوان "ذكريات دار الفقيهة". في المرحلة التي يطلق عليها في النقد الأدبي مرحلة التأسيس. وقد ساد فيها التداخل والالتباس بين محاولات لتقمص أجناس إبداعية عربية تقليدية منتهية خطابا ومحتوى كالمقامة، وبين محاولات خلق قصص تصويرية ومشهدية وبين محاولات واقعية ورومانسية نقول عنها (طبيعية).

لكن مع مرحلة التجنيس ورسوخ الفن القصصي بالمغرب؛ أي بعد مرحلة الاستقلال وخمود فورة الأحلام الزاهية وبداية الركون إلى واقع الحياة الاجتماعية ظهرت أسماء نسائية قوية كـ"خناثة بنونة" و"رفيقة الطبيعة" (زينب فهمي). وإذا كانت رفيقة الطبيعة قد توقفت عن الكتابة بعد حوالي ثلاثة كتب، فإن خناثة بنونة واصلت في مجالي القصة القصيرة والرواية مؤكدة أن الكتابة قضية وأن المرأة قضية ذات بعد وطني واجتماعي وثقافي. ويمكن اعتبار هذه المرحلة من أغنى المراحل والأكثر دلالة في مسار تحول الكتابة والفن القصصي المغربي. ويمكن اعتبارها كامتداد للتحولات السابقة.

وقد ظلت خناثة بنونة الصوت النسائي الوحيد المسموع على امتداد عقدين من الزمان متشبثة بخيارها "المرأة القضية". ولم تتوال الأسماء النسائية إلا مع المرحلة الأخيرة (١٩٩٠م). تاريخ نشوء أول لقاء للقصة القصيرة بالمغرب تحت رعاية جمعية الشعلة للتربية والثقافة بمدينة مراكش المغربية. وهناك ظهر على التوالي أسماء المبدعات: رجاء الطالبي، وربيعة ريحان ولطيفة باقا، وعائشة موقيظ وزهرة زيراوي، وحنان الدرقاوي ومليكة نجيب. وقد نشرت بعدهن فدوى مساط مجموعتها الأولى "شيء من الألم"، ونشرت لطيفة لبصير "رغبة فقط" ووفاء مليح مجموعتها الأولى "اعترافات رجل وقح"، ونشرت مليكة مستظرف "ترانت سيس"، والزهرة رميج "أنين الماء". وقبلهن كتبت ليلى الشافعي مجموعتها "الوهم والرماد". وأيضا نشرت نجاة السرار مجموعتها الأولى "حتى إشعار آخر". وتوالت الأسماء النسائية المغربية من قبيل: مجيدة بنكيران في "أن تحلم كما الأسماك"، وسعاد الرغاي في "نساء على رصيف الغربة"، وبديعة بنمراح في "ورود شائكة"، ورشيدة العدناوي، وسناء العاجي، وحبيبة عدي، وسعد صالحة، وحرمة الله أسماء في "عزف على شفاه الثمن"، وفاطمة بوزيان في "ككل المرات مع اختلاف كبير"، وآمنة الشرقي حصري، وليلى الدردوري، وربيعة عبد الكامل... إنه تنوع في الكتابة لدى المرأة وتحول أيضا. فخناثة بنونة كتبت عن المرأة كقضية، وكتبت رجاء الطالبي عن الكتابة والذات الكاتبة كقضية أولية، وهذا تحول جذري وأساسي. وكتبت ربيعة ريحان قصصا هادئة التحول لم تثرْ فيها على السابقين ولم تلتزم بخياراتهم في آن. وكذلك كتبت لطيفة باقا قصصا تستوحي مخزون الذاكرة وتستجلي ذكريات الطفولة مع تعريج جهة انتقاد السلوك السائد وبعض قضايا المرأة داخل المجتمع. واختارت مليكة مستظرف، ووفاء مليح ولطيفة لبصير الكتابة في المناطق المعتمة والمسكوت عنها اجتماعيا وثقافيا.



مع مرحلة التجنيس ورسوخ الفن القصصي بالمغرب ظهرت أسماء نسائية قوية

وهنا عرض لعدد من المجاميع القصصية لكاتبات مغربيات يؤكدن أن الكتابة القصصية مختلفة من حيث موضوعاتها، وآفاقها، وغاياتها، الفكرية والجمالية والتربوية... كما أنها تبرهن على أن هناك عددا من الكاتبات المغربيات المعاصرات اخترن الكتابة في المضامين الاجتماعية وتحديدا كتابة الهوامش حتى لا تبقى حكرا على الكتاب الرجال. لكن ذلك يظل دائما محكوما بالتفاوت والتنوع في طرائق القول القصصي، ودرجة التملك للموضوع واللغة، وأدوات القص.

-٢-

لنبدأ الحكاية:

في مجموعة مليكة نجيب عودة إلى القصة المتواترة والمحتفية بالشخصية القصصية، واللغة البسيطة التي تختلف تماما عن لغة وتراكيب القصص التقليدية. وتندرج كتابة مليكة نجيب ضمن مجموعة من الكتاب المغاربة الذين يعدون امتدادا طبيعيا لنمط من الكتابة القصصية المتواترة والمهتمة بالقضايا البسيطة للإنسان في حياته العادية. والكتابة الامتداد لها مميزات عامة نجملها كالتالي: التواتر في سرد الأحداث، والانكباب على الشخصية

القصصية ووصف سلوكها، من خلال وضعها في المآزق الكثيرة للحياة قصد اختبار قدرتها على المواجهة ورد الفعل. ورصد تحولات الواقع ومشاكله المستحدثة. وفي هذا يكمن جوهر الامتداد. أي أن الموضوعات الطارئة والتي لم يتمكن القصاصون المغاربة في فترة السبعينيات من القرن المنصرم من رصدها تجلت في إبداعات واقعية جديدة. ومن تلك الموضوعات "الهجرة السرية" وما رافقها من "قوارب الموت"، و" محنة الشهادات العليا"...

لقد كانت القصة المغربية ذات البعد الواقعي الاجتماعي والسياسي تهتم بالانتهاك الذي تتعرض له فئة اجتماعية مغربية كان يعبر عنها بأنها لا تملك صوتا في المجتمع ولا موضع لها في تبادل المصالح. ولذلك جند القصاصون أقلامهم ليكونوا صوت من لا صوت لهم في المجتمع. أما كتاب القصة الجدد فهم يحصون الأزمات والمصائب التي لا يعرفون من أين تأتي وكيف تتكاثر في المجتمع، وعلى الفرد.

ومليكة نجيب تكتب من موقع المدافع عمن لا صوت لهم بقصة متواترة الأحداث، منطقية التركيب، تتدفق بسلاسة نحو النهاية. وبلغة تمتح من الشعر والموروث الشفهي الشعبي المغربي.

-٣-

رغبة فقط:

لطيفة لبصير تصدر مجموعتها القصصية الأولى وتكتب عن المرأة وهي في حالة من المواجهة مع الذات ومع المحيط، والتصورات المسبقة وأحكام القيمة. في المجموعة القصصية جرأة على دخول عالم المرأة الخاص، والذي كان يعد عالما محاصرا بإشعاع يعمي من هالات كرسها الموروث الشفهي الثقافي والمتداول الشعبي. وفي المجموعة القصصية كشف عن خبايا المرأة وأسرارها الدفينة، وتضارب مشاعرها وأحاسيسها التي تخضع للعرف وللضغط الاجتماعي. فالمرأة عند الكاتبة تقع تحت وطأة المجتمع بكل قيوده، ومؤثراته وشروطه التي ارتضتها الجماعة، وكبتت بها حرية المرأة، وانتهكت كرامتها. لذلك تبدو المرأة غير سوية تقدم على فعل ما لا إراديا ثم تستسلم لعملية تأنيب وتقريع وتوبيخ. وهذا السلوك صورة عن الحالة التي تركبت عند المرأة في مجتمع يتعامل بغموض مع أحد مكوناته الرئيسية.

ليس الموقف وحده البارز في مجموعة لطيفة لبصير (الموقف من العالم / المجتمع الذي لا يساعد على خلق شخصية سوية حرة. والحرية مسؤولية. والموقف من الرجل، موضوع الرغبة، وأداة الإشباع الغريزي،الجسدي، الذي تصوره عاجزا وشاذا (قصة الكية) والموقف من الحكاية، حيث تصير الحكاية اقتحاما للحياة المتسترة خلف غلالة من النفاق المتواطأ عليه وحوله). بل بناء الشخصية القصصية التي يمكن اعتبارها عالما متكاملا. فالمجموعة القصصية ركزت على البعد النفسي، ورسمت شخصية فريدة تعكس الاضطراب الكامن في الحياة، وأثر ذلك





على نفسيتها وسلوكها. ومن أبعاد الشخصية القصصية: الاضطراب النفسي، الكبت الجنسي والفكري، البحث المضني عن الإشباع الجسدي، دون جدوى. والإشباع الذي يعقبه الغثيان والتقزز والنفور. إن الكاتبة بذلك تقف عند حالات نفسية تراكم لديها الإحساس باللا فائدة واللا جدوى، وبالتالي فقدان المتعة، رغم إلحاح الحاجة النفسية والعضوية.

تبدو قصص لطيفة لبصير كأنها ساحة لصراع الرغبات والقيم. ويرى فرويد أن الجهاز النفسي للإنسان يتصرف حسب مبدأ اللذة. ويسعى إلى تلبيتها وإشباعها. لكن "الأنا" تَعِفُ حسب تكوينها الاجتماعي والثقافي والأخلاقي. لأنه لا يمكن تلبية كل الرغبات ولا يمكن إشباعها في حينها. لذلك تستبدل مبدأ اللذة بمبدأ الواقع. ومن ثمة تنشأ عملية التحويل، أو عملية تأجيل الإشباع. وهذا ما تقوم عليه قصص لطيفة لبصير. هناك رغبة ملحة لأنها حاجة طبيعية وغريزية لدى المرأة كما لدى الرجل. لكن ما داما يعيشان ضمن شروط اجتماعية وقوانين وأعراف وتقاليد تنظم العلاقات داخل المجتمع فإنهما يصطدمان بالواقع فتنشأ حالات من الاضطراب مرة يتم عبرها تصعيد في الإحساس بالذنب، وأخرى يتم تحريف الرغبة إلى ضدها. إن ما تكتبه لطيفة لبصير لا يخرج عن تصادم مبدأ الرغبة أو اللذة والمتعة مع مبدأ الواقع.

وقد وصف البعض قصص المجموعة بأنها تندرج ضمن الأدب الإباحي. الذي ظهر في نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر متأثرا بالنتائج العلمية التي توصل إليها جاليليو، وكوبيرنيك. والتي تناقض الحقائق "الكنسية". وطبعا الاعتماد على العقلانية بدل التصديق (الإيمان). وفي القرن الثامن عشر تحول المفهوم ليشمل الأدباء الذين كتبوا في موضوعة الجنس وتمردوا على الأعراف الاجتماعية والتقاليد وأشهر هذه الشخصيات (دون جوان) لموليير، وكتابات الماركيز دي ساد. ثم شخصية (كازانوفا) لأبولينير. أما في العصر الحديث فقد توغل أكثر الكتاب في تعرية الخبايا واستعمال الخيال مثل د.ه. لورنس، وجورج باطاي، وهنري ميلر. وقبلهم ظهرت أعمال مجموعة من الكتاب واتخذت البعد الأخلاقي والتربوي ركيزة لها.

ولا تختلف كتابة القصة عند لطيفة لبصير والكتابة عند المرأة عامة، في اعتماد ضمير المتكلم، وفي جعل العوالم السردية شديدة التوتر والحميمية. والكتابة عن العالم من نقطة قريبة جدا. لكن قصص لبصير تصور الحياة المعاصرة، من خلال السلوك المتناقض، والصراع المحتدم بين الرغبات والمصالح والأهواء. وهي كتابة تضاف إلى الموضوعات الجديدة والتي لم تلامسها

الكتابة القصصية في المراحل السالفة عند المرأة المغربية الكاتبة.

-٤-

ترانت سيس:

في مجموعة مليكة مستظرف، جرأة أكثر على اقتحام العوالم المظلمة في علاقة المرأة بالكتابة وبالذات وبالمجتمع. لكن أهم ما يثير القارئ في المجموعة صورة الأب. وهي صورة سالبة. وتكاد القصص القصيرة المتضمنة في المجموعة تجعل منه (الأب) سببا رئيسيا في الانحرافات، وفي المشاكل النفسية والمعضلات الوجودية التي تعاني منها المرأة في حياتها الخاصة والعامة.

في قصة "مجرد اختلاف" تحمل الساردة الأب مسؤولية انحراف الابن بطريقة غير مباشرة. فالمقتطف التالي يعلن ظاهره أن الأم هي المصدر في شذوذ الشخصية (الابن) لكن التركيز على طول غياب الأب يحمله ضمنا وبإلحاح انحراف الشخصية (الابن)، وخصوصا قسوته تجاه الأم، وعنفه في التربية. يقول النص: "أمي كان يحلو لها دائما أن تمشطه، وتتعمد أن تتركه طويلا ومنسدلا على كتفي. مرة عاد أبي من إحدى أسفاره الطويلة، يغيب شهورا متعددة ثم يعود محملا بالهدايا وبعض الجبنة والشاي وكثير من المشاكل. فاجأ أمي وهي تضع أحمر الشفاه على خدي وشعري معقوص على شكل إسفنجة. يومها ضربها حتى تغوطت في ملابسها وقال لها: "هاد الولد غادي تخرجي عليه، سيصبح خنثى".". ص(١١).

وتتكرر في القصص صورة الأب العنيف الذي لا يعرف من التربية سوى القسوة والإهانة. وتتكرر لفظة الخنثى مرة ثانية على لسان الأب في القول التالي: "أهدهد طفلي: "نيني يا الحبيبة". يبصق أبي، يصلني رذاذ بصقته، أمسح وجهي بكم الكندورة. "هكذا ناديه بصيغة المؤنث حتى يصبح خنثى. الله يلعنه جنس. إذا عاود البكاء سأرميه من النافذة". ص(٢٣).

إن الأب في الكتابة عند المرأة يختلف كثيرا. ففي قراءتنا لمجموعة لطيفة باقا الأولى (ما الذي نفعله ؟)، في كتاب "المرأة والسرد" وجدنا أن الأب يعتبر محفزا قويا للذاكرة، وأن الأب مبعث لكل جميل، وأنه سند الروح، والذات. لكن في رواية زهور كرام، جسد ومدينة، تحول إلى سلطة قاهرة، يجب التخلص منها، ويجب وضعها في المواقف الحرجة من أجل خلخلة القدسية المحيطة بصورته ووجوده. وهذا الموقف هو الذي تكتب عنه مليكة مستظرف في مجموعتها "ترانت سيس".

وبالعودة إلى العنوان نجد أنه متمركز حول شخصية الأب وصورته. ففي سياق قصة "ترانت سيس" وفي نهاية القصة القصيرة نقرأ القول التالي، وهو غني عن التعليق: "مع اقتراب يوم السبت، يحط على صدري حجر ضخم لا يتزحزح. أصبحت أكره يوم السبت، وأصبحت أفهم لماذا يسمي الجيران أبي ب "٣٦".". ص (٢١).

اعتمدت فدوى مساط في قصصها القصيرة على مناهضة الظواهر الشاذة

في مقابل صورة الأب الطاغية، الجبار، القاسي. نجد صورة الأم الباهتة، والمغيبة. ويتم الإعلان عن ذلك في قول الشخصية الأنثى. يقول النص في قصة "ترانت سيس": "أين أمي؟ على الحائط لا أجد صورة لها. صورة قرد كبير يلف ورق التواليت على جسمه الضخم المشعر، يفتح فكيه في بلاهة.. كيف هو شكل أمي؟ هل أحمل بعضا من ملامحها؟ سمينة؟ بيضاء؟ كنت أحمل كراستي وأتخيلها. كنت دائما أرسم امرأة بلا ملامح...". ص(١٩). وفي قصة "امرأة... جلباب، وعلبة حليب"، تظهر صورة الأم التي غيبها الموت، وترك الشخصية الأنثى في حيرة، ومعاناة مع الزوج الهارب، والأب القاسي. يقول النص: "زوجي طردني من البيت، وأبي أصبح يضيق ببكاء طفلي. وأمي تستمتع بوحدتها في تلك المقبرة الخضراء. على الأقل وجدت مكانا ترتاح فيه. عندما كانت تعصف بي المشاكل، كنت أحمل كظيمة بها بعض الشاي وكأسان، وأذهب إلى تلك المقبرة وأجلس قرب قبر أمي أتناول شايا ساخنا وقطعة خبز مدهونة بزبدة بلدية. الكأس الثانية تظل دائما فارغة!". ص(٢٥).

ليس هذا فقط ما تحفل به قصص مليكة مستظرف. بل تتميز بلغتها الدارجة التي تلتصق بطبيعة الشخصية القصصية. لغة تمزج بن الفصيح والعامي. بين العامية المستعملة في الخطاب، وبين العامية البذيئة. وعلى أية حال فإنها لهجات موجودة، وأكثر استعمالا وتداولا في الأوساط المغربية. وما تتميز به القصص القصيرة عند مليكة مستظرف روحها البيضاوية، نسبة إلى مدينة الدار البيضاء.

-٥-

شيء من الألم:

فدوى مساط تكتب القصة بطريقة مختلفة عن لطيفة لبصير ومليكة مستظرف. صحيح أنها تتكلم عن الهامش، وعن آلامه، وعن تبعاته الاجتماعية والتربوية والأخلاقية. لكنها لم تركز على المناطق المعتمة. ولم تصطنع لها موضوعات مثيرة.

تغلب على التقنية الكتابية. ولا على جمالية القصة القصيرة.

تعتني فدوى مساط كثيرا بالقصة (المادة الحكاية/ الحكاية). ولذلك جاءت قصصها مختلفة من حيث الطول والقصر. وإن غلب عليها الطول. لأن القاصة لم تعمد إلى الإيحاء والتضمين والتورية. بل كان قولها القصصي صريحا. وأخذ جماليته، وتأثيره من البساطة في الحكي، ومن الموقف التربوي والأخلاقي الذي لا يستسلم للظاهرة الاجتماعية، ولا يعتمد على تبريرها. وكأنه شيء يجب القبول به في التركيبة الاجتماعية ما دام موجودا. لقد اعتمدت فدوى مساط في قصصها القصيرة على مناهضة الظواهر الشاذة، ومقاومتها بالتركيز على أسبابها، وعلى آثارها السالبة على الفرد والمجتمع. لهذا بدت لنا فدوى مساط في مجموعتها الحائزة على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، بعنوان "شيء من الألم" أكثر نضجا واختلافا.

وشعرية القصة القصيرة عند فدوى مساط تقوم على المفارقة في الموقف، أو ما يطلق عليه عادة النفاق الاجتماعي. والتناقض الصارخ عند الأفراد في المجتمع في السلوك. وتجسدها بشكل بارز قصة "انكسار على عود الإيمان". تركز القاصة على شخصية "الحاج" إمام ومؤذن المسجد. الذي يفترض فيه التقوى والإيمان السعي بين الناس بالخير والمعروف. لكن القاصة

تتجاوز السلوك الظاهر، والبنية السطحية الخادعة، لتصل إلى العمق، وإلى السلوك المبطن، الذي يخفي شيطانا رجيما. ورجلا شبقا مستهترا.

يقول النص اضطراب الحاج في الصلاة، عند مرور طيف خليلته، في لغة ساخرة، كاشفة: "بدأت طقوس الصلاة بين ركوع وسجود وتشهد، حتى صادفت نظراته مرور طيف متشح بالبياض أمام النافذة الضيقة إلى جواره، ما جعل عيني الحاج تغادران أرض الخشوع لترافق الطيف وتسلم لقدومه فرحا. تلعثم الحاج قليلا وعادت نظراته لتعانق رسومات السجادة المتآكلة تحت قدميه. كان الحاج كعادته ينتظر قدوم الزاهية، جارته الأرملة. زارته شياطين الصور الحمراء التي تقترن دائما باسمها، وتراءت له مؤخرة مكتنزة تحار الأعين في تصنيفها هندسيا، وذكره الماء الذي أخذ يتجمع بين شفتيه بطعم القبلات المحمومة التي يتبادلانها طويلا في حمام منزله. يستغفر ربه قافلا لإتمام سجدته الثانية، لكنه ما إن أشهر سبابته في التشهد الأخير حتى ارتعشت باقي أصابعه وتذكر كيف تلاعب خنصره بحلمة الزاهية طوال الليل الفائت." ص (٢٦).

ثم تبرز القصة (ذاتها) كيف حفز الحاج جاره الخضار، وحرضه على الانتقام من طليقته، بعدما ردد على مسامعه كل قول يلعن النساء الناقصات دينا وعقلا. وبعد تنفيذ الجريمة، يقف الحاج مؤنبا، ومشيعا، ومقيما صلاة الجنازة على "امرأة"، لم تكن تستقبل في بيتها سوى أخيها العائد من الخارج.

هذه المواقف المتناقضة، والسلوكات المتضاربة في حياة الناس في المجتمع هي مرتكز قصص فدوى مساط. ويضاف إليها القهر الاجتماعي، الذي يؤدي إلى الانحراف، والجريمة. كما تصور ذلك تصويرا مؤلما ومفجعا، قصة "شقاء". ويبقى نص وحيد وفريد بين النصوص القصصية بموضوعه، وبقصر حجمه، دالا على اختلافه وهو نص "عودة لأرض التراب". ويتحدث عن المسيرة التضامنية مع الشعب الفلسطيني، التي نظمت بمدينة الرباط. وقد كانت حاشدة. لكن النص القصصي لم يختلف عن غيره في الاعتماد على التناقض في السلوك والشخصية. ويتجلى ذلك في الرسالة التي تركتها الشخصية القصصية.

يقول النص: "رأيته يغلي وحنينه ينسكب على الشاشة، يراقب ابن عمه أو جيرانه، يوزع نظراته بيننا. استفقت صباحا أتحسس الخواء إلى جانبي. وجدت ورقة مطوية بعناية، كتب عليها بخط مرتبك:

أريد مزيدا من السيدات لأعرف آخر قبلة

وأول موت جميل على خنجر من نبيذ السحاب

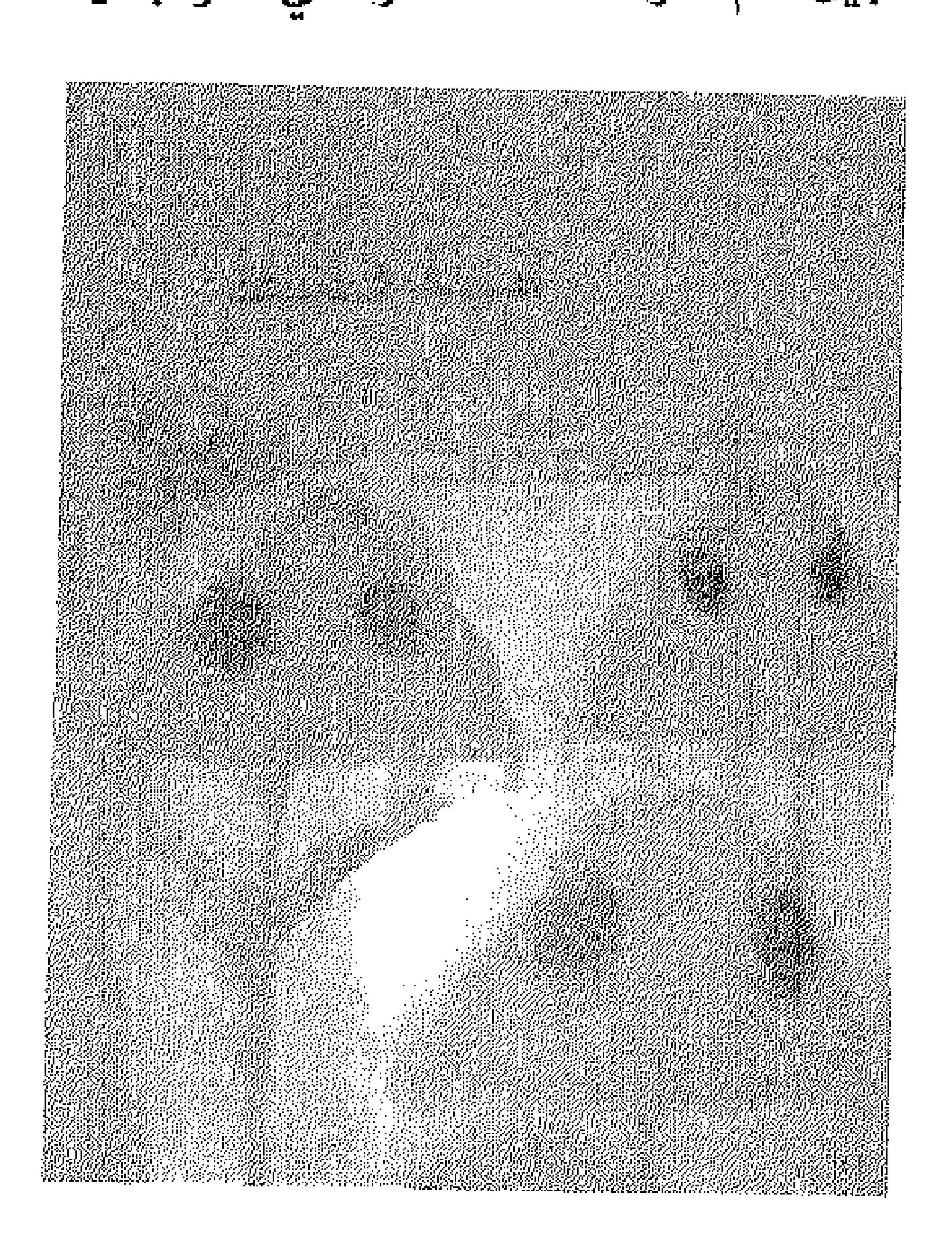
أريد مزيدا من العمر كي يعرف القلب أهله

وكي أستطيع الرجوع إلى... ساعة من تراب." ص (٤٤).

-٦-

أنين الماء:

وهي مجموعة قصصية تضم أحد عشر نصا قصصيا. تتراوح موضوعاتها بين هم المرأة المعاصرة في مواجهة



الحياة. وهم الكتابة كفعل وكوسيلة للتعبير والتربية والتوجيه. لكن ما يلفت في قصص الكاتبة طريقة بناء النص. وهنا تبدو النصوص القصصية وكأنها تقوم على التجاور في الحكاية. بل التجاور بين حكايتين. ليس من حيث محتواهما ولكن من حيث طريقة صياغتهما. أو ما يعرف بزوايا النظر، ووجهات النظر. كما أن القصاصة توظف الخيال في بناء قصصها. وغالبا ما يكون الخيال الموظف في الكتابة خيال طفل. كما نجد مثلا في نص "أنا والعصفور". وتستعمل القصص إحساسها في التعامل مع القضايا المطروحة على المجتمع والتي تطرحها المرأة كمكون من مكونات المجتمع على نفسها وعلى الرجال والمؤسسات. ولذلك نحتاج هناك أيضا إلى بعض الألم كي نحس ما تشعر به المرأة من خوف وترقب ومطاردة، كما حدث في الشارع للشخصية القصصية، وما تعرضت له من تحرش ومن صد وإهمال. يقول النص: "بت هذه الليلة أصارع الوحوش الضارية في غابة مظلمة. كلما استيقظت وأفلت من وحش، هاجمني آخر أشد ضراوة منه بمجرد عودتي إلى النوم! كأنما بت ألعب لعبة الهضبة الصامتة، تلك اللعبة المرعبة التي يعشقها الأطفال المولعون بالألعاب الإلكترونية.

أحسست بالاختناق. لا يكفي الصراع الذي أعيشه كل يوم في اليقظة؟ صراع في البيت... في العمل... في الشارع... صراع مع النفس... صراع مع القبح الذي يزحف من كل الجهات..." ص (٧٢).

إن المواضيع التي تكتب عنها الزهرة رميج من النوع الذي تدافع المرأة بقوة على إخراجه من الدوائر الضيقة والمعتمة وقد أحيط بالكثير من التكتم وكأن المجتمع اتفق سرا على نبذه وتهميشه وعدم الخوض فيه رغم ما له من آثار سلبية، نفسيا واجتماعيا وصحيا.. وأقصد طبعا موضوع اغتصاب النساء، وإرغامهن دون طواعية أو إرادة. ومن القصص التي صورت هذه الظاهرة المشينة في حياة المجتمعات الحديثة قصة "وليمة على إيقاع الهدير".

تبنى القصة من حيث خطابها على ثلاث بنيات. بنية عامة تحتوي البنيتين التاليتين. وهي حكاية (شميسة)، وما تعرضت له من اعتداء، وهجوم على حريتها الشخصية، في الزنقة الفارغة في الحي الراقي في المدينة. أما البنية الحكائية الثانية فهي عبارة عن استرجاع للحكايات المماثلة من أرشيف الذاكرة. وعودة الذاكرة مهمة كوظيفة مساعدة على تنامي الحكاية وتطور الأحداث تطورا سليما، ومن وظائف الذاكرة أيضا الربط بين البنية العامة والبنية الثالثة المتفرعة عنها. وتربط الذاكرة بين الحكاية كمتخيل (حكايات متواترة ومتخيلة؛ تقع للأخريات)، وبين الواقعة الحدث، التي تعكس التجربة الحية.

والواقعة الشاهد المستوحى من الذاكرة، وهي تمثل البنية الحكائية الثالثة. وقد جاءت مميزة حتى على مستوى الكتابة. فالحكاية الواقعة والشاهد كتبت بين علامات تنصيص

وعلى لسان المرأة الضحية.

هذا على مستوى البناء الخارجي وترتيب الخطاب، وتنضيده. لكن محتوى الحكاية يمثل احتجاجا جارحا وصارخا على الاعتداءات التي تتعرض لها المرأة من قبل الرجل. وفي هذه القصة لا تلوم الزهرة رميج الرجل الذي يعتد بعضلاته ويستند إلى حماية المجتمع له. يقول النص: "أحست بيده القوية تمسك ذراعها. حاولت أن تصيح فلم يخرج أي صوت من حنجرتها. (...) رأت الغضب والقسوة يكسوان ملامحه. حاول جرها إلى الباب المفتوح..." ص (٢٤، ٢٥). وتقدم صورة للمرأة التي لا تقوم لنجدة المظلوم. وقصص الكاتبة لا تختلف عن المبدأ الأساس الذي تقوم عليه العديد من الكتابات النسائية. وهو انتقاد السلوك الاجتماعي المتناقض الذي يدعي عكس ما يفعل. فالخطاب مشروخ في المجتمع، ترى هذه الكتابات. وليس الرجل وحده المسؤول بل المرأة كذلك. فالمرأة الشقراء التي ترطن بالفرنسية لم تكلف نفسها حماية ونجدة الملهوفة. بل طردتها وهددتها. يقول النص القصصي: "هرعت إلى أقرب باب وضغطت على زر جرسه. ظلت تضغط دون توقف إلى أن ظهر رأس امرأة من أعلى الحائط. لم تتبين منه سوى شعره الأشقر يلمع وسط خضرة الأغصان. صاحت فيها باللغة الفرنسية: ماذا تريدين؟ أجابتها بنفس اللغة وهي لا تدري إن كانت مغربية أم فرنسية:

- افتحي الباب أرجوك. رجل يريد اختطافي.

أجابتها بعنف:

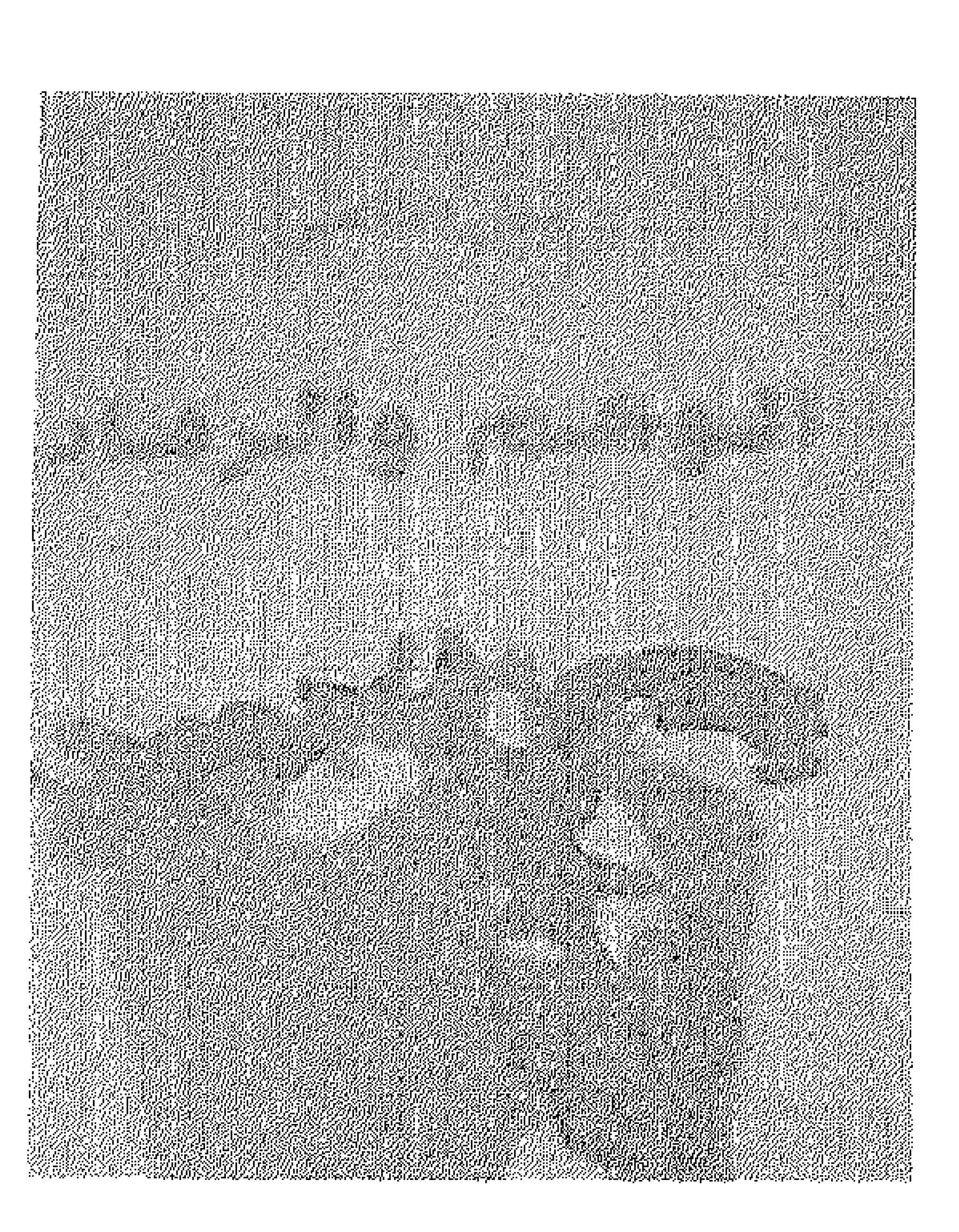
- اذهبي، وإلا أطلقت عليك كلب الحراسة." ص (٢٥).

والملاحظ أن الكاتبة لا تميل ميلا غريزيا نحو المرأة فتجلو عنها كل عيب ونقص. بل أظهرت تفنن المرأة في الحيلة والابتزاز. كما في قصة "المرأة المشروخة"، حين تستغل الراقصة والعشيقة سكر وضعف الدكتور الذي يخون زوجته ويهرب من المرأة الند، الزوجة الذكية إلى المرأة البليدة. أو ربما يهرب نحو الراسخ في نفسه من مكبوت الطفولة ومشاهدات الأب المزهو

بنفسه، المتنقل بين أحضان النساء (الشيخات). يقول الدكتور مخاطبا "فطومة" العشيقة: "جئتك فرارا من زوجتي التي لا تتوقف عن البحث والدراسة والمناقشة... أنا مقهور داخل بيتي! أنا متزوج برجل مثلي! صدقيني برجل مثلي". ص (١٩).

ومن خلال صورة الرجل المتكررة في قصص المجموعة، نرى أن الزهرة رميج قد كتبت من زاوية النظر ذاتها التي كتبت منها العديد من الكاتبات النسويات. حيث يبدو الرجل كائنا غير سوي، كائنا جنسانيا. تتحكم فيه غريزة الجنس. وتهيمن على قواه العقلية. وتدفن عميقا قيمه وأخلاقه ومعرفته العلمية. وهو التصور الذي يركز عليه "فرويد". فالجنس محور وجود بالنسبة للإنسان، رجلا وامرأة.

والرجل في قصص رميج "حالة نفسية". وقد صورت هذه الحالات التي لا يمكن نفيها عن الواقع، كحالات منفردة لها شروط وجودها. ومن تلك الشروط ما



ورد في محتوى القصص. كقصة "المرأة المشروخة" التي تصور الدكتور كحالة متعددة الشخصية، متأرجحة بين صورتها الشخصية المعرفية والعلمية. وبين صورة الطفل المدلل الذي جنى عليه والده عندما فتح عينيه مبكرا على موانع ومشاهد الخلاعة. مشاهد تكررت في حفلات الأعراس والمواسم... وحملها الدكتور معه مدة طويلة لكن دون القدرة على التخلص منها بالمعرفة وبالعلم والعمل والوضع الاجتماعي والسياسي. وهنا تطرح الكاتبة قضية تستحق الالتفات. ونطرحها نحن كسؤال: هل يستطيع التعليم تقويم الشخصية، وترميم

الشروخ التي تحدثها الطفولة بوقائعها ومشاهداتها وتجاربها غير السوية؟ لكن الإجابة صعبة، مع العلم أن الكثير من المفكرين وعلماء التربية خصوصا يشددون على أن التعلم وإعادة التكوين يمكنهما تقويم النفوس والارتقاء بالإنسان من مستوى الغريزة الحيوانية إلى مستوى الإنسان. وينقسم الدكتور على نفسه مرة ثالثة عندما يخضع لهيمنة الصورة المثالية - الفحولة - لوالده وقد أحاط به جمع النساء (الراقصات) وهو يعلق الأوراق النقدية لأصغرهن، ويرمي بها تحت أقدامها. يقول النص: "عندما بلغت العاشرة من عمري أصبح (والدي) يأخذني معه إلى الأعراس والحفلات الخاصة. كان مولعا بالنساء وخاصة الشيخات. كنت أنبهر به وهو يعلق الأوراق النقدية على صدور وأحزمة الراقصات، وهن يتهافتن عليه وخاصة أصغرهن التي كانت كلما انتهت من الرقص جلست إلى جانبه تقارعه الكأس وتداعبه ويداعبها. كنت أتمنى آنذاك أن أكبر بسرعة حتى أكون مثل أبي محط إعجاب النساء" ص (١٧، ١٨).

وتعود الكاتبة إلى حالة أخرى تعرف بـ"الاستيهام" عندما تصور عجز الزوج مواقعة زوجته إلا في الظلام. وترجع الكاتبة ذلك إلى حب فاشل قديم استقر في النفس وأعاقها عن التطور والنمو السليمين. يقول النص: "لم يشعر هذه الليلة برغبة في ترديد لازمته المعهودة "قلت لك ألف مرة بأني لا أستمتع بممارسة الحب إلا في الظلام. النور يشوش على رغبتي ويحد من انطلاقها. وهذه السيجارة هي الفاكهة اللذيذة التي أختم بها الوجبة ولابد من تناولها أيضا في الظلام". ص (٢٩، ٣٠).

من الجلي أن الكاتبة تركز على الحالات النفسية والاختلال الجنسي الذي تعاني منه الشخوص القصصية. وتكاد تكون هذه الصورة عامة عند شخصية الرجل في قصص الكاتبة. ولهذا تكون تصورات الكاتبة لا تختلف عن الكتابات النسوية التي لا ترى في الرجل سوى القهر والعجز. وهذه الصورة تتجلى بوضوح في السلوك من خلال التعامل مع المرأة. فالرجل المقهور في العمل يمارس قهره على المرأة. ويظهر

بوضوح أكثر في حال الجماع.

تستثمر الكاتبة في قصصها ثلاثة مستويات من الحكي، كالتالي:

❖ حكي مؤطر وموجه لمسار القصة ومبين لغايتها القصدية.

❖ حكي استرجاعي يعتمد على الذاكرة وصور الماضي

❖ حكي أسطوي على لسان العصفور الحكيم.

-٧-

الوهم والرماد:

مجموعة ليلى الشافعي الصادرة في العام ١٩٩٤م. تحمل هموما مختلفة عن هموم الكاتبات الواردة أسماؤهم أعلاه، باستثناء الروح الصحفية التي نجدها مهيمنة عند فدوى مساط، في اختيار موضوعاتها القصصية، وقد نشرت مجموعتها بعدما أصدرت ليلى الشافعي "الوهم والرماد".

تشتغل ليلى الشافعي على الكتابة كموضوع للكتابة. وتقابلها بالولادة الطبيعية. في المعاناة والوحدة. فالكاتب لا يكتب قصصه بمشاركة آخرين، بل يكتبها في عزلته الشخصية، ويعاني قسوة ولادتها وحده بعيدا منزويا. ومقابل ذلك كله لا يطلب الكاتب، وبالتالي ليلى الشافعي سوى أن يكون المولود شبيها بوالدته، وباللحظة التي أنجبته. يقول النص في" ما يشبه التقديم"، وهو نص إبداعي يقع على الحدود بين الكتابة المقدماتية التي تعلل أسباب الكتابة وإصدار المجموعة القصصية، وبين النص القصصي المتخيل:" خمنت أن طفلها سيجيء قبل الأوان، لكن شيئا يشبه الأوهام الضرورية للحياة كان يحثها على المكابرة. تعلم أنها ستلد في الألم كما فعلت كل النساء من قبلها وكما ستفعلن من بعدها، غير أنها ترغب في وضع جنين لا ينتمي لغيرها. تريده أن يستمد هويته منها وأن يكون مضمخا برائحة ذلك السائل الذي يجري في عروقها..." ص (٧).

ورغم المكابدة والمعاناة واحرص الشديد على أن يولد النص منتميا لصاحبه، كاتبه، تظل ليلى الشافعي غير مطمئنة إلى النص بعد ولادته. ولعل مصدر ذلك يكمن في "خيانة اللغة" للفكرة. وهو ما يحدث عادة بعد الولادة والانتهاء من كل نص لأنه يصبح شيئا آخر. شيئا مختلفا عما كانه عندما اعتصرته آلام اللحظة والمخاض. يقول النص:" تجمدت أصابعها أمام جملة بدت لها نافرة كالأيل المذعور. أعادت قراءة ما كتبته بوجل ظاهر. لحظتها أدركت أنها لم تكتب سوى حواشي النص واكتشفت أن صوتها كان مسنودا بصدى أصوات أخرى تكاد تتبين مصدرها." ص (٧).

يبدو حرص الكاتبة على الكتابة مفرطا، وهي حالة نادرة، وسط الكتاب. أقصد الكتاب الذين اطمأنت أقلامهم إلى أهمية ما يكتبون. وليلى الشافعي من خلال موقفها من الكتابة، تعلن اختلافها وتميزها. فالكاتب الحق لا يمكنه أبدا أن يطمئن إلى نص كتبه، لأنه يدرك أن ما يكتبه وليد لحظته، بشروطها التاريخية والفكرية والنفسية والاجتماعية، والسياسية. تلك الشروط التي تحدد أفق التلقي. وتلون النص المبتدع بألوانها الخاصة.



في نص (الروخو)، يظهر عند ليلى الشافعي القلق ذاته من الكتابة. تلك الكتابة التي لا يمكنها مهما خرجت من نار المعاناة، وتيه المغامرة، أن تطفئ نار المبدع، أو أن تقف أمام الحقيقة المادية. ويأتي الإحساس المفجع بالكتابة وبمصيرها من الموضوعات التي اختارتها الكاتبة. تفتتح الكاتبة النص كالتالي:" هل كان من الضروري أن أكتب عن ذلك الصباح وأن ألقيه ببرود على الورق فتتناثر حروفه السقيمة كأن الصباح لم يكن صباحا وكأن اللقاء لم يكن موجعا." ص (٩).

لكن الكتابة ترقى عندها إلى درجة اللايقين في موقف السخرية التالي، وهو يتأرجح بين السارد والكاتبة. صراع بين صوت الشخصية وصوت الكاتبة:" فهل صدقتم ما ورد في هذه الخطوط الزائغة؟ أرى الأسى على وجوهكم وأنا لا أحبكم على هذه الحال. أنتم تعلمون أنني أعمى، والأعمى يكتب الحروف أخاديد محفورة على الأجسام الصلبة ولا تتخدع بلزوجة الورق الصقيل. ثم هل تعلمون كيف كتبتها صاحبتنا؟ لقد انتحت زاوية من غرفتها وقررت أن تكتب عن "ذلك السجين التعس" ثم غمست مدادها في ماء عيني وشرعت تخطط على البياض صعودا وهبوطا يمينا وشمالا (ولا أقول يسارا)، وكانت ترشف قهوتها السوداء وتنصت لموسيقى "باخ" وعندما تجد صعوبة في تمثل وضعي تفكر في أجرها الزهيد فتتفرج أساريرها إذ تطمئن إلى أنها ما تزال تحمل في دمها فصيلة القوم الفقراء، فتهمس لنفسها "سأجيد وصف حاله لأنه من حالي" والحال أن بين الحالين حالات وأحوال...". ص (٢٨، ٢٩).

لا يمكن وصف الكتابة عند ليلى الشافعي إلا من خلال الوصف الذي يتكرر عندها، فتصبح الكتابة "نافرة كالوعول". كتابة لا ترقى إلى الواقع، بل هي فقط صورة عنه. تمثيل غير موفق في المحاكاة. لكن الموقف من الكتابة، والتعبير عن عجزها أمام حقيقة الواقع والمعيش تعلن سرا عن الهدف من الكتابة عند الشافعي. فالكتابة ليست ترفا، لكن عليها أن تكون قصدية. محملة بأهداف وبنوايا طيبة وحسنة عن الواقع الذي تتمثله. والحياة التي تنوي كتابتها، ونقلها على الورق الصقيل. وهل هذا ممكن والكاتبة إن لم تستسلم للورق الصقيل فإنها تستجيب لغواية اللغة، والأوصاف الرفيعة. فلنقرأ النص التالي:" لم يكن لقبري ما يوحي بالوحشة والاغتراب، فالأرض ريا كقرنفلة والتراب ناعم، وجذور الأزهار البرية تداعب جسدي برفق، تماما كما فعلت ذات يوم أصابع رجل أحببته". ص (٣٢).

تجمع الكاتبة بين الموت والكتابة.

فالكتابة لا ترقى إلى الصفاء في الواقع. لأن الواقع يشوش على الصفاء الذهني والروحي. بينما الصفاء المطلق يتمثل في العالم الآخر. الموت. عالم العتمة، القبر، الأرض الريا كالقرنفلة. يقول

النص: "الآن يمكنني أن أكتب اشتعالي الهادئ وتأملي الرصين." ص (٣٢).

والكتابة عند ليلى الشافعي حائرة بين الموضوع الذي تكتبه، وبين الهدف من الكتابة. وهي تسترجع لايقين الكتابة الذي ينتاب العديد من الكتاب في فترات من حياتهم. خصوصا عندما يكون الواقع صلبا، ومستوى التغيير بطيئا. وهذا موقف مخالف لغاية الكتابة. لأن الكتابة لا تغير في حينها، ومباشرة، كما قال إدريس الخوري مرة: "الكتابة لا ترتدي بذلة عسكرية". لكنه إحساس الكاتب باللاجدوى.

-٨-

تركيب:

لقد حققت الكتابة عند المرأة في المغرب تراكما ملحوظا، يتجلى في وفرة أعداد الكاتبات المغربيات حتى حدود بداية القرن الجديد مقارنة مع عددهن بداية تأسيس وتأصيل القصة القصيرة المغربية المعاصرة. ويتجلى كذلك من خلال وفرة عدد المجامع القصصية المنشورة. لكن تبقى أهمية الكتابة القصصية عند المرأة مرتبطة بإضافاتها النوعية. لأن التراكم يؤشر فقط على مدى ارتقاء الوعي القصصي المغربي، ومدى درجة التعلم التي وصلها القارئ المغربي المعاصر. أما الإضافة النوعية فإنها تعكس حقيقة الوعي القصصي، ودرجة التأصيل في الكتابة القصصية النسائية، والنسوية في آن. ثم يؤشر على مستوى القصة القصيرة المغربية عموما.

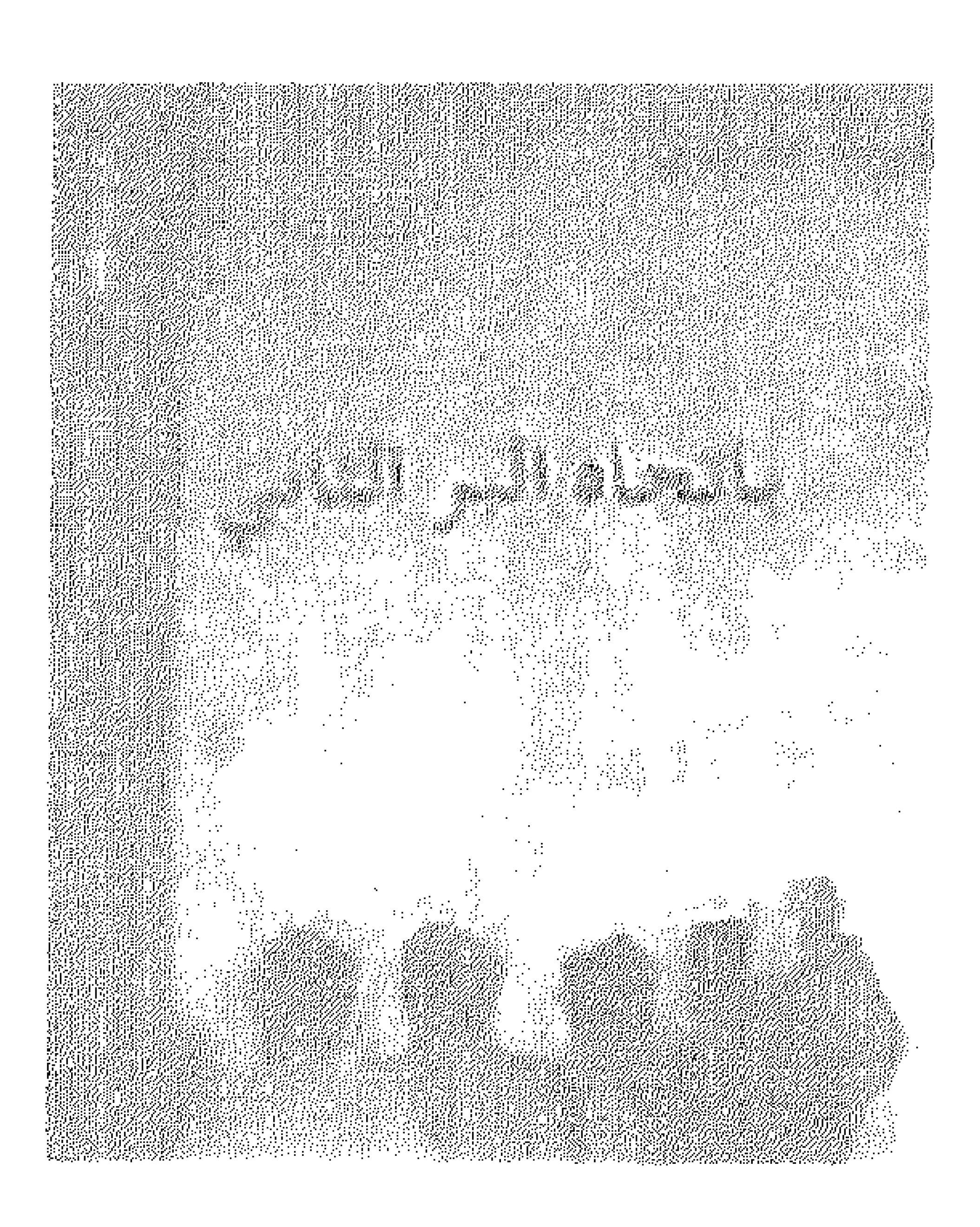
من المهم جدا تحديد بعض الملامح الظاهرة في الكتابة القصصية النسائية المعاصرة. وهي كالتالي:

١- العودة إلى المضامين: يُظْهِرُ المتن المدروس في هذا السياق ميل الكتَابة عند المرأة إلى البحث في المضامين، واجتنابها الخوض في قضايا التجريب القصصي. ومرد ذلك إلى طبيعة الكتابة عند المرأة اليوم، فهي تعتبر الكتابة عن الموضوعات الاجتماعية للمرأة، والقضايا التربوية المتصلة بالأسرة والطفل، والقضايا القانونية للمرأة، والمشاكل اليومية والحياتية التي تعترض المرأة في علاقاتها مع الرجل داخل الأسرة أو في الشارع أو في العمل... من الأمور الجوهرية التي يجب الالتزام بها.

لذلك تبدو المواضيع الأساسية في قصص مليكة نجيب مرتبطة بكل ما هو اجتماعي، يخص المرأة في حياتها العادية وداخل العمل، مع تطرقها إلى موضوع الساعة المتمثل في الهجرة غير القانونية، الهجرة السرية وقوارب الموت التي تحصد آلاف النفوس. وطبعا تحصد النساء والأطفال والشباب. وهذا الموضوع الاجتماعي له انعكاسات متعددة، وأبعاد مختلفة.

وتطرقت فدوى مساط إلى المواضيع ذاتها لكن غلب عليها المواضيع المتصلة بالقضايا المتداولة في الصحافة، كاستغلال النساء، والأطفال تحت ستر متعددة أخلاقية ودينية...

حققت الكتابة عند المرأة في المغرب تراكماً ملحوظاً يتجلى في وفرة اعداد الكاتبات المغربيات



بينما نجد لطيفة لبصير ومليكة مستظرف تكتبان عن الهامش. عن المرأة في الهامش. تلك المجموعة من النساء المهملات اللائي لم يكتب لهن دخول عالم القصة (الكتابة)، ولم تدرس حالاتهن المزرية إلا من الخارج، ولماما. فجاءت كتابة مستظرف ولبصير لتعرية المنطقة المحرمة ومنح نساء الهوامش لسانا تفصحن من خلاله عن إنسانيتهن المهدورة، والمستباحة في ما مضى. أي في كتابة الرجل.

وتطرقت القصة عند الكاتبتين إلى المواضيع الجانبية التي اتفق المجتمع على نكرانها، وإسقاطها من عالم الخيال والكتابة. كمواضيع الشذوذ والاعتداء والأمراض الجنسية.

أما ليلى الشافعي فقد ارتبطت موضوعاتها القصصية بالاضطهاد النفسي والجسدي المتصل بالاعتقال ومحاصرة الحرية الشخصية والفكرية والسياسية للشخصيات القصصية.

والملاحظة المهمة المتجلية في مقام المضامين القصصية، هي أن القصاصات المغربيات ابتعدن عن القضايا القومية، أي تلك التي تناولتها مثلا خناثة بنونة في قصصها وعلى رأسها القضية الفلسطينية. وبدت مهملة وقليلا ما يشار إليها. أما الموضوعات المهيمنة فهي محلية، وخصوصية. محلية مرتبطة بالقضايا المستجدة على الواقع الاجتماعي المغربي المعاصر. وخصوصية مرتبطة بالمرأة وقضاياها وهمومها الشخصية في البيت والعمل والمجتمع.

٢- اللغة القصصية: ترتبط اللغة القصصية بالمضامين وتتأثر بها. لذلك جاءت اللغة في أغلب قصص المتن المدروس هنا بسيطة خالية من التكلف البلاغي. تذهب رأسا إلى غاياتها الواردة في المضامين. فاللغة تخدم الحكاية. وليست أداة لخلق الجمال. ولا ترقى اللغة وتترقق إلا في المواقف الساخرة، والمتهكمة من الشخصية القصصية. هنا تبدو اللغة القصصية متحررة من الحالة العابسة والجادة التي فرضتها عليها الموضوعات. فتقتحم اللهجة الدارجة، في صورة نكتة، أو تعليق ساخر، فيه من رواء المرأة ودهائها وقوة ملاحظتها، ولسانها اللاذع. يظهر ذلك في المتن الدروس. باستثناء قصص ليلى الشافعي، وبقدر قصص فدوى مساط، حيث تسمح الكاتبة لنفسها باستغلال إمكانية اللغة في الخروج بالقصة من هيمنة الموضوع الجاد، وموضوع "الالتزام" الضمني للكتابة النسائية. فنجد الكاتبتين تنسجان صورا جميلة، فيها التشبيه، ووصف المكان، أو حالة الشخصية القصصية. وهذا ما يجعل التمييز ممكنا في القصص القصيرة بين نمطين من اللغة القصصية. لغة متحررة من المضامين، وهي أداة للتعبير عن المحتوى، وفي الوقت ذاته أداة للكتابة، والتخييل. أي أنها لغة أدبية. واللغة الثانية وهي المهيمنة على الكتابة القصصية النسائية، حبيسة فكرة الالتزام القصصي "النسوي".

فاللغة الأدبية لا تهمل حقها في التعبير الشعري، أو الشاعري. ولا تنسى أنها تكتب قصة وخيالا. بينما اللغة القصصية الملتزمة، تنسى كل شيء عدا أنها سلاح للدفاع عن النساء المظلومات، المهضومات الحقوق، المستلبات القوة والإرادة اجتماعيا، وقانونا، وسياسيا...

وترتبط اللغة القصصية المتحررة بالكتابة التي تميل إلى السيرة، وتربط الحكي القصصي بالذات، وبالحديث عن الأنا. وتمزج بين الكاتبة والساردة في القصص. واللغة القصصية الملتزمة ترتبط بالقضايا ولذلك تبدو متجهمة، عابسة، تحكي وتعدد في المشاكل والقضايا. فعوض البوح وذكر المشاعر الفياضة بالمحبة والطبيعة، نجدها تقرر، وتتشكى من المظالم القاهرة. وعوض أن تظهر المرأة سوية وعادية تصبح شرسة وتفكر فقط في الهروب كما نجد في قصص وفاء مليح "اعترافات رجل وقح".

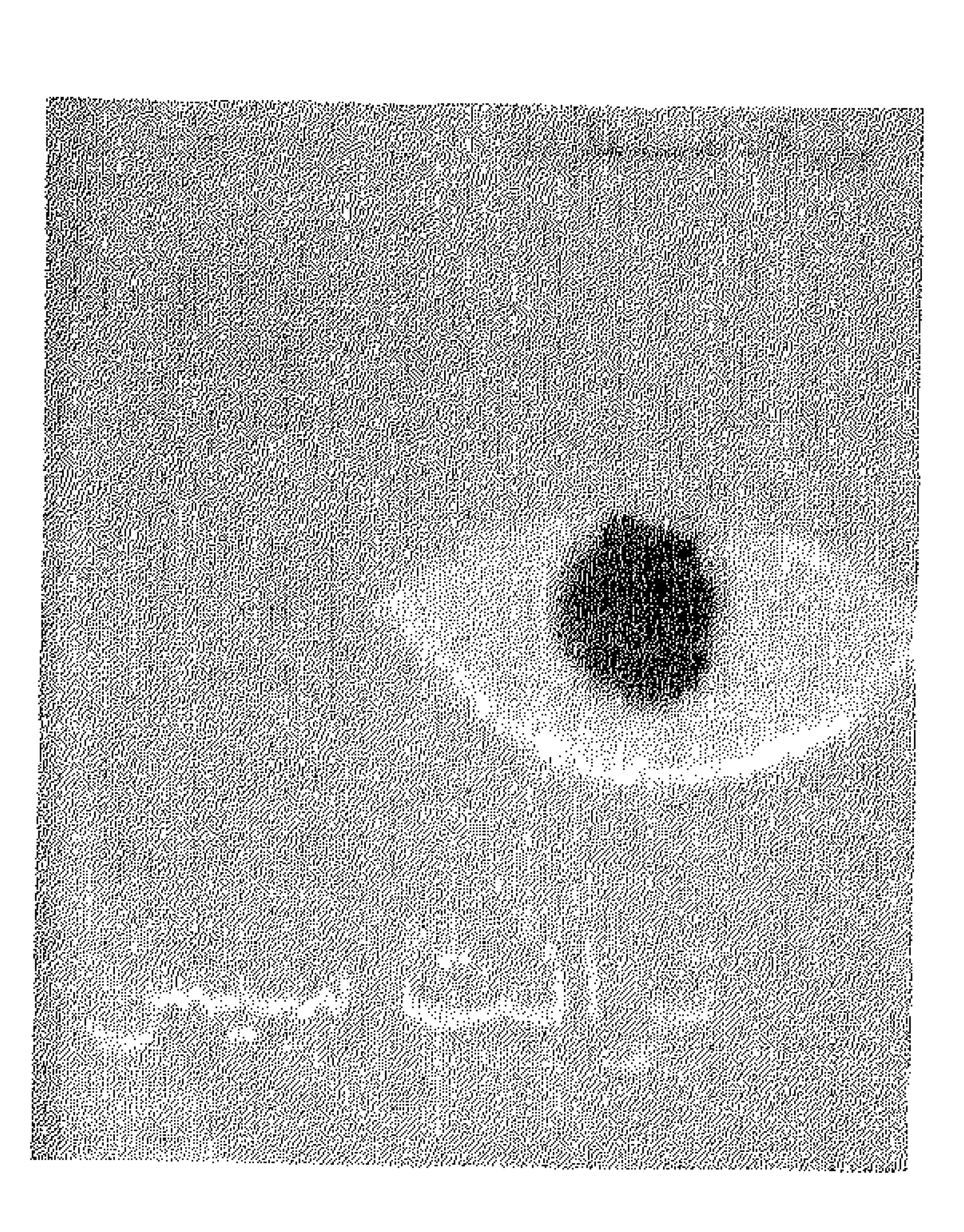
لكن لا يمكن مجانبة حقيقة أن قوة إبداع وإضافة المرأة تكمن في لغتها القصصية. فحتى في القصصية الملتزمة نجد المرأة الكاتبة، إن لم يكن ذلك مهيمنا وطاغيا، تعدد في مستويات اللغة القصصية. تقرر كثيرا عندما يكون موضوعها مرتبطا بالقضايا الملتزمة بالمرأة ووضعياتها، وتحتج على الوضعيات المنحطة، أو عند انتهاك حق من الحقوق النسائية. وتطلق النكات اللاذعة والساخرة، والأوصاف المضحكة. وترقق الكاتبة لغتها القصصية عندما يتعلق الأمر بالبوح أو عندما تضيق المسافة الفاصلة بين الكاتبة في الخارج والساردة في القصة. أو عندما تسرد مشهدا عاطفيا، من الذاكرة. أي أن اللغة القصصية عندما ترتبط بالقضايا الخارجية تصبح تقريرية وجادة، وعندما تدخل إلى الذات (النفس)، الذاكرة ترق وتشف.

وتتخلل اللغة القصصية عند المرأة المستويات التالية:

- ❖ اللغة العربية "البسيطة" الخالية من البلاغة القديمة ومحسناتها.
- ❖ اللهجة الدارجة المتداولة في البيت والأسرة "عفيفة".
- ❖ اللهجة العامية المتداولة في الشارع وهي "هجينة".
- ❖ اللهجة المتداولة في الحكاية والنكتة الشعبية "ساخرة ومنتقدة".
- ❖ اللغة العربية "الفصيحة" المتخللة للاستشهاد والإهداء والمفتتح.

٣- الشخصيات:

أبرز ملمح في القصص القصيرة النسائية الشخصية، فهي المكون الذي تتجلى فيه القيم التي ألزمت القصة النسائية نفسها بها. أو لزوم ما لا يلزم في الكتابة. والشخصية المحورية متعددة في القصص النسائية/ النسوية. أبرزها المرأة في مختلف تجلياتها: الأم المقهورة والتي تعاني من شدة المجتمع عليها. وقد صورت مليكة مستظرف شخصية الأم بشكل بارز وواضح. فهي المهملة، المهضومة الحق، وهي عرضة لكل الإهانة والعنف في البيت وفي الشارع والعمل. ولا تجد الأم راحتها إلا في "القبر". هنالك تكون بعيدة عن الظلم الإنساني والمجتمعي. وصورت مليكة مستظرف



الزوجة، وهي نسخة مماثلة للأم في المعاناة، وكأن المرأة ترث الوضعية المزرية. كما صورت الكاتبة وضعية البنت اليتيمة، والتي طلقت أمها. وهذه صورت مأساتها في قصة "ترانت سيس". صورة الفتاة التي تجهل كل شيء عن أمها، ولا تعرف حتى صورتها وشكلها فقط بعض الإشارات الخاطفة من فم الجدة التي تصور الأم المطلقة بصور دنيئة. وأهم ما يلفت في هذه القصة وضعية الفتاة في لحظات محددة من تطور حياتها. تلك اللحظات الحرجة التي تحتاج فيها البنت إلى الأم، تشد بيديها وترشدها إلى عالم الأنوثة.

وعنى قصص مليكة مستظرف يتجلى في هذه النقطة بالذات. أي وصف الأوضاع المختلفة للمرأة المغربية. وفي قصة "ترانت سيس" نفسها تبرز الكاتبة وضعية المرأة العاهر، التي تضطرها الظروف القاسية إلى امتهان الجسد، وبالتالي التعرض لكل أشكال التعسف والقهر والعنف.

إلى جانب شخصية المرأة: الأم، والبنت، والزوجة، والعاهر.. تتجلى صورة الأب. والأب سلطة قاهرة. لا ينظر إليه كأب. بل كرجل. والرجل في الكتابة النسوية مجرد عاهة. خطأ في الوجود. جملة اعتراضية. تحتاج إليه المرأة كضرورة عضوية، لكنه في الوقت ذاته يشكل رمزا تاريخيا لمأساتها، ولمعاناتها. فهو "ترانت سيس" مجسدا، وهو الوقاحة عينها، القبح الذي تتغاضى عنه المرأة عند الحب...

وقد صورت الكاتبات الرجل بصورة مماثلة: صورة الأب عند مليكة مستظرف، وصورة العاشق عند لطيفة لبصير، وصورة الزوج المخاتل(مستظرف)، والعاشق المادي، المحدود الأفق، رجل الرغبات الجنسية والجسدية عند وفاء مليح، والرجل ضحية المجتمع عند مليكة نجيب.. لكن ليلى الشافعي صورت لنا الوجه الآخر للرجل، الرجل الذي ترصده العين المحبة، والرجل الذي يكبر في عين المرأة من خلال تفانيه، وكبريائه، ونضاله، وتضحيته من أجل حلم مشرع على الأفق. ليس من أجل الذات فقط بل من أجل الآخرين.

المصادر:

١- مليكة نجيب. لنبدأ الحكاية. ط.١.

٢- لطيفة لبصير. رغبة فقط. مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ط.١. ٢٠٠٣م.

٣- مليكة مستظرف. ترانت سيس. مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ط.١ ٢٠٠٤م.

٤- فدوى مساط. شيء من الألم. منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط.١ ٢٠٠٢م.

٥- الزهرة رميج. أنين الماء. مجموعة البحث في القصة القصيرة. ط.١ ٢٠٠٢م.

٦- ليلى الشافعي. الوهم والماد. منشورات الموجة. ط.١ ١٩٩٤م.

٧- وفاء مليح. اعترافات رجل وقح. أفريقيا الشرق. ط.١ ٢٠٠٤م.

شاعر تونس الخالد
أبو القاسم الشابي
سبعون عاما من الحياة بعد الموت

ساسي جبيل -تونس



ظل الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي حيا بعد موته، شامخا كنخلة في ربوع منطقة الجريد التونسي، مسقط رأسه كما بقي راسخا في أذهان الجميع في تونس وخارجها فقد تميز شعره بحس فني مختلف وبما يمكن اعتباره عبقرية ونبوغا استثنائيين، ففي ظرف وجيز جدا من عمر الرجل ترك للبشرية نصوصا تضوع بالخلود وتدعو الى الحرية والحياة والحب بعيدا عن كل ربق من شانه أن يكمم الافواه.

ظل الشابي شجرة وارفة الظل تغطي بأغصانها الخضراء مساحات اليباب والقحط وتنشر أريجها الفواح في كل ركن ... واذا كان لابد من قول حقيقة واحدة فيما يخص الرجل فإنها تلك المتمثلة في انه استثناء في الشعر العربي خلال القرن العشرين ... هذا الشعر الذي ذهبت به رياح التحديث وغمرته سحب العولمة وبات أشبه ما يكون بمخبر للتجريب أو لنقل للتخريب ...

استطاع ابو القاسم الشابي شاعر تونس الخالد أن يحملنا إلى أزمنة ثلاث الماضي بصفاء لغته وعمق عبارته، والحاضر بأزماته ومنعطفاته الخطيرة والمستقبل بغموض أسئلته المحيرة.

و ليس من السهل أن يجمع هذه الفصول الثلاث الا عبقري في حجمه... إن ابا القاسم الشابي عندما كتب لم يكن يعلم انه سيبقى بمثل هذا الحضور الرهيب صداحا على إمتداد عشرات السنين وأنما كان يكتب ليعبر بصدق عن خوالجه في واقع تقاسمته الأزمات وفرق أوصاله المستعمر ولم يكن بوسع النقاد والباحثين في شعر أبو القاسم الشابي إلا أن يقلبوا نصوصه بغية البحث عن مخارج ومداخل جديدة وذلك أقصى ما أمكنهم فعله... فكانت التحاليل والقراءات تصل بين حدود الشاعر المجدد والشاعر الفطحل والشاعر الذي ساعدته الظروف والشاعر العرفاني وشاعر إرادة الحياة وشاعر المقاومة وشاعر الانتصار للقيم النبيلة وشاعر الإحساس المرهف وقائمة طويلة ومتعددة من الألقاب التي أطلقت وما تزال لتعبر عن قليل من هذا الإرث الأدبي الذي تركه...

و في كل ذلك دلالة واضحة لا غبار عليها على أن الرجل كان حالة استثنائية جدا جدا ... ففي السنوات القليلة التي عاشها والتي لم تتجاوز الخامسة والعشرين كان الشابي مسكونا بالحالة قريبا من لحظة المكاشفة على حد عبارة الصوفيين ... وهو ما أهله لان يكون شاعرا كبيرا وكاتبا بارعا...

الشابي صوت شعري مختلف، صوت يحملنا بلحظته التاريخية الى مأساة الشعب وهو يعاني ويلات الاستعمار ولكنه أيضا يحملنا إلى لحظة الشعر الخالص . حين كان الشاعر الصوت المتردد بين الأحياء يحثهم على المضي إلى الأمام بغية الانتصار... الشابي كان اكثر من شاعر، انه الصوت الشعري والاجتماعي والسياسي ... الشابي صوت عبقري ولذلك بقى صداه وسيبقى ابدا، الم تكن العبقرية دائما قصيرة! ... وها هو العبقري لم يتجاوز ربع القرن وكذلك شان كل العباقرة في هذا العالم : كيف

لنا أن نكتب عنه وكل العبارات مجانبة لحقه ؟ كيف يمكن أن نتحدث عنه وعن شعره ونثره وكل ما كتبه يفوق كل ما كتب عنه؟

❖ / الشابي: حياته:

أبو القاسم الشابي شاعر تونسي ولد وتعلم ونبغ واشتهر وألّف العديد من الأشعار والدراسات الأدبية ثم مات ولم يبلغ ٢٦ سنة ويعزى نبوغ الشابي المبكر وكذلك نزوعه الواضح في أشعاره وكتاباته الأدبية الى التجريد والتعلق بالمثل والقيم المطلقة كتقديس المرأة والطبيعة والدفاع عن الشعب والوطن... وعن الإنسان عموما : يعزى كل ذلك إلى تكوينه العائلي ومحصوله الثقافي وإلى ظروف حياته الاجتماعية والأدبية الصعبة ...

ولد الشابي في عائلة محافظة تغلب عليها الثقافة الدينية ولها ارتباط تاريخي وثيق بالتصرف والوظائف الدينية ولكنها مع ذلك لعبت دورا سياسيا وعسكريا في تاريخ تونس قبل اكثر من ١٤٠٠ سنة وبالتحديد أيام الصراع البحري بين العثمانيين والأسبان حول سواحل تونس وباقي الشمال الإفريقي . كان حبه الأعلى الشيخ عرفه الشابي (تونس بالقيروان ١٥٤٢ م) الذي كان زعيما صوفيا وقائدا عسكريا وحاكما لإمارة عاصمتها القيروان ... وقد حارب هو وآخرون من اخوته وأحفاده جيوش الأتراك التي حلت محل الأسبان ودولة الحفصيين المنقرضة وعندما قضى الجيش التركي نهائيا على إمارة الشابيين في القرن الموالي (١٦٣١ م) تشتت الشابيون في أنحاء عديدة وتوزعوا بين المدن التونسية والجزائرية (شمالا/ جنوبا) فاستقر منهم فرع في ضواحي مدينة توزر (عاصمة الواحات التونسية) على أبواب الصحراء وقريبا من الحدود الجزائرية الحالية.

و في توزر استقر الشابيون منذ ثلاث قرون وانشأوا لأنفسهم بلدة مستقرة عرفت باسمهم (الشابية) وفي هذه القرية ولد أبو القاسم الشابي يوم ١٩٠٩/٠٢/٢٤ وكان الولد البكر لأبويه.

احب الوالد ابنه حبا مميزا عن اخوته الذين ولدوا بعده بين بنات وبنين لأنه كان البكر ولأن الوالد تفاءل به اذ عين قاضيا بعد سنة من ولادة أبي القاسم الشابي ولما ظهر من نبوغ خاص على طفولة الشاعر.

و لاشك أن الوالد الذي اعتنى عناية خاصة وفائقة بتربية ابي القاسم وفتح له خزائن كتبه وهو لا يزال طفلا دون العاشرة وقد غذى ابنه بالأفكار الإصلاحية والتجديدية التي تجد آثارها واضحة في كتابات الشاعر لا سيما في محاضراته الاجتماعية والأدبية وفي رسائله ويومياته.

انتقل الشابي وهو في الحادية عشرة من عمره إلى مدينة تونس (العاصمة) ليلتحق بالمعهد الزيتوني ذي المناهج الدينية والتقليدية ويعيش في بيئات مختلفة تختلف عن الريف والوسط المحافظ المنغلق...

وجد الشابي فرصة حياته النفيسة في الكتب الجديدة والمكتبات الحديثة

وجد فرصة حياته النفيسة في الكتب الجديدة والمكتبات الحديثة للمطالعة والنشاط الأدبي والاجتماعي وحيث توجد مدينة وحضارة أوربية متقدمة ومتطورة إلى جانب المدينة والحضارة العربية المحافظة :

كان مثابرا على دروسه بالزيتونة بين ١٩٢٠-١٩٢٨ م ثم في معهد الحقوق ١٩٢٨-١٩٣٠ م وقد تخرج منه. ولانه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية بما في ذلك الفرنسية فانه انهمك في المطالعة يلتهم كل كتاب في مكتبة ابن خلدون العمومية وخاصة عيون التراث العربي والعالمي المترجم وبينهما آثار كبار الشعراء العرب والغربيين كالمعري وابي العتاهية والمتنبي و"لامرتين" و"كيتس" و"غوته"، كما استوعب بشغف خاص ما أنتجته اقلام الأدباء العرب في المهجر الأمريكي لما يتميز به أدب المهجر وخاصة جبران ونعيمة ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي من جاذبية وسهولة في أسلوبه وتجديد وثورة في أفكاره ومعانيه.

ولئن كان معظم الذين تأثربهم الشابي ينتمون الى المدرسة الرومنطقية فان تراث الشابي وظروف مجتمعه قد مزجت أدبه بواقعية اجتماعية وإنسانية حية... رغم ميلها الى التجريد والخيال غير المحدود. وهنا تتدخل الأحداث الطارئة والحاسمة لتحول الشاعر عن مسيرته المنتظرة سيرة الشاعر القائد والاديب والمتزعم لثورة التجديد والإصلاح في الأدب والمجتمع لتذهب بعيدا عن أهم طموحات الشعر والشباب والوطن الموعودة للشابي.

فبين سنة ١٩٢٨ م حيث تخرج من المعهد الزيتوني وعام ١٩٣٠ م حين تخرج من معهد الحقوق حدثت اخطر عناصر التغيير في حياة الشاعر. ففي عام ١٩٢٨ م بدأت طلائع المرض ترهق الشاعر الفتي وكانت كامنة غير واضحة عليه يغالبها شبابه المندفع ونموه المتواصل. انه مرض القلب وتضخمه وعدم قدرته على القيام بوظيفته لشاعر ضعيف البنية، طويل القامة، اسمر اللون، حاد الذكاء، شديد الحساسية ...

والشقي.... الشقي من كان مثلي
في حساسيتي ورقة نفسي

و لا عجب أن نجد قصائده طافحة بالألم والحزن والتوجع في قلبه الكبير العليل.

صلِّ يا قلبي إلى الله فان الموت آت !

صلِ! فالنازع لا تبقى له غير الصلاة.

و في سنة ١٩٢٩ م توفي والده، بين يديه بعد مرض استمر اكثر من شهر وكان اعز عليه من نفسه فهدر صوت الوالد كل آمال الشاعر في حياته ومستقبله وتحول بوفاة والده يوم ١٩٢٩/٠٩/٠٨ م الى شاعر مريض حزين يتغنى بالموت والأبد وبقلبه الجريح مترقبا في شوق ومناديا في حرارة وبسبب ذلك اقبل الشابي على الزواج سنه ١٩٣٠ م من ابنة عمه المخطوبة له في حياة والده وذلك رغم نصيحة الاطباء له بعدم الزواج.

اما صحته فظلت تتعكر منذ زواجه هذا واستمرت رغم العلاج المستمر والعيش في المناطق الطبيعية والصحية التي اشار بها الاطباء الى ان حمل إلى المستشفى حيث توفي بعد اسبوع فجر يوم ١٩٣٤/١٠/٠٩ م مخلفا ولدين (هما : محمد وجلال) ومخلفا اثارا ادبية عديدة ازدادت مع الايام انتشارا وإشعاعا أهلته لأن يكون احد افذاذ الشعر في العالم.

آثاره:

- في المقبرة : ابو القاسم الشابي، ذكرها زين العابدين السنوسي : الادب التونسي ص ٢٠٧ وذكرها ابو القاسم محمد كرو : آثار الشابي وصداه في الشرق ص ٢٩ ولم يتاكد وجودها بين اثاره.
- السكير : ابو القاسم الشابي : ذكرها محمد بورقعة مجلة الثريا ع ٤١ افريل ١٩٥٠ م ص ٧ ولعلها المنشورة في الاعمال الكاملة بعنوان الماساة.
- رسائل الشابي : تضمن الكتاب ٣٤ رسالة بقلم الشابي ارسلها لمحمد الحليوي. ٤٠ رسالة كتبها الحليوي للشابي. ٢٠ رسالة بقلم محمد البشروش كتبها للحليوي لها علاقة بالشابي وهي عن دار المغرب العربي ط ١ تونس ١٩٦٦ م ٢٠٥ ص والطبعة الثانية مصورة عن السابقة ببيروت.
- مذكرات الشابي: الدار التونسية للنشر ط ١ تونس ٨٩/١٩٦٦ ص

ط ٢ تونس ١٩٧٦/ ٧٨ ص

ط ٤ الدار التونسية للنشر تونس ٧٨/١٩٨٣ ص

- النفس التائهة: ابو القاسم الشابي:

النهضة الأدبية تونس/ ١٦ فيفري ١٩٢٧

- اليقظة الاسلامية : ابو القاسم الشابي : ذكره محمد الحليوي في كتابه (مع الشابي) ص ١٢٦ وقد اشار اليه الاستاذ ابو القاسم محمد كرو : انظر اثار الشابي وصداه في الشرق دار المغرب العربي/ تونس ط ٢ بيروت خريف ١٩٨٨ م
- الخيال الشعري عند العرب : ابو القاسم الشابي تقديم زين العابدين السنوسي طبعة بإشراف الشابي



وعلى نفقته الخاصة وقد ساهم القراء فيها بالاشتراك المقدم قبل الطبع وقد أعيد طبعها ونشرها من طرف الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس ١٩٦١ م/ ١٤٠ ص.

- صفحات دامية من حياة شاعر: أبو القاسم الشابي : مجلة العالم الأدبي (تونس) س١ عدد ٣ مايو ١٩٣٠ م ٢٤ ص.
- مناجاة (شعر): أبو القاسم الشابي : مجلة العالم الأدبي (تونس) س ١ عدد ٥ جويلية ١٩٣٠ م ٣٠ ص.
- أيها القلب: شعر منثور: أبو القاسم الشابي : مجلة العالم الأدبي (تونس) س ١ عدد٦ أوت ١٩٣٠م ١٣ ص.
- أغنية الألم: أبو القاسم الشابي : مجلة العالم الأدبي (تونس) س ١ عدد ٧ سبتمبر ١٩٣٠ ٣٠ ص.
- الشعر ما يفهم منه وما هو مقياسه الصحيح: أبو القاسم الشابي مجلة العالم الأدبي السنة ١ عدد ٢/ ١٩٣٠.
- يا ابن أمي: شعر أبو القاسم الشابي مجلة العالم الأدبي تونس س ٣ عدد ٥/ ٤ افريل ١٩٣٢ م ١٠ ص.
- الهجرة النبوية: أبو القاسم الشابي : محاضرة ألقاها سنة ١٣٥١ ه في نادي الطلاب بتوزر بمناسبة ذكرى الهجرة . نشر بعضها تباعا في مجلة العالم الأدبي(تونس (في عدد ٦ س ٢. ١ جوان ١٩٣٢ م.
- أراك: شعر أبو القاسم الشابي : مجلة العالم الأدبي (تونس) س ٣ عدد ١٦ ٢٧ جوان ١٩٣٢م .
- تعليق على مقال الشعر في تونس: أبو القاسم الشابي : الزمان تونس / أكتوبر ١٩٣٢.
- رد على مقال : مقال رد فيه على نقد مختار الوكيل لكتاب الخيال الشعري عند العرب أبو القاسم

الشابي(ابولو) م ١ ع ١٠ ص ١١٧٢ جوان ١٩٣٣ م.
- النبي المجهول: أبو القاسم الشابي : المباحث (تونس) ع ٧ أكتوبر ١٩٤٤ م ٩ ص.
- أغاني الحياة: أبو القاسم الشابي له اكثر من طبعة: أولها طبعة دار مصر للطباعة القاهرة ط ١. ١٩٥٥/ ١٩٦ صفحة وهي أول طبعة لديوان الشابي بإشراف وتقديم شقيقة محمد الأمين الشابي ونشرته دار الكتب الشرقية بتونس.

كما أن الشاعر له عديد الدراسات الأخرى والعناوين والمقالات المنشورة خاصة بمجلة مباحث والعالم الأدبي.

❖ الكتب التي كتبت عنه:

لا يمكن في الحقيقة إحصاء الكتب والمؤلفات التي كتبت حول الشابي فهي عديدة ومتعددة منها على وجه الذكر لا الحصر.

- الشابي : حياته وشعره: أبو القاسم محمد كرو وهو اول كتاب ظهر عن الشابي بإطلاق .عرف به بتفصيل وقدم مختارات من شعره ونثره قبل أن يطبع ديوانه ومعظم أثاره الأخرى وقد اعتمده عشرات الباحثين والكتاب وطبع هذا الكتاب خمس طبعات متتالية.
- كفاح الشابي أو الشعب والوطنية في شعره: أبو القاسم محمد كرو ط ١ بيروت ١٩٥٤ م ١٢٢ ص.
- الشابي شاعر الخضراء: حمدي محمد عبد الوهاب،القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر١٩٦٥/١٧٠ ص
- مهرجان أبى القاسم الشابي: الرحلة الشابية : عثمان الكعاك... تونس (لا . ت) ١٩٦٦ م.
- أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة: رجاء النقاش : سلسلة اقرا عدد ٢٣٢ دار المعارف مصر ط ١ ١٩٦٢ م ١١٢ ص.
- ابو القاسم الشابي : ريتا عوض: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ١٩٨٣ ط ١ / ٦٣ ص.
- ابو القاسم الشابي شاعر تونس: اسهم في إعداده الطاهر قيقة وعز الدين المدني ط ١ تونس ١٩٨٤ م.
- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعد محمد الجيار: الدار العربية للكتاب / تونس ليبيا ط ١ تونس ١٩٨٤ م ٣٠٥ص.

هذا دون المقالات التي كتبها اكاديميون.

- كمحمد لطفي اليوسفي بعنوان : لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي
- هشام الريفي : الخط والدائرة: الأسطوري في أغاني الحياة
- عبد الله صولة: شعرية الكلمات وشعرية الأشياء
- حمادي صمود: مدخل إلى شاعرية الشابي
- عبد الحميد الشابي: محاولة حديثة في دراسة شعرية الشابي.

لا يمكن احصاء الكتب والمؤلفات التي كتبت حول الشابي

❖ نماذج من شعره ونثره:

١) نموذج من رسائله:

الرسائل التي كتبها الشاعر عديدة سواء تلك التي كانت بينه وبين محمد الحليوي أو بينه وبين محمد البشروش. وهذا نموذج من رسائله إلى محمد الحليوي بتاريخ ٣٠ أكتوبر ١٩٣٢م.

أخي الفاضل الأعز ..... أمتع الله به.

تحية وسلاما:

و بعد فقد لبثت نفسي تدفعني إلى نقدك وادافعها ردحا من الزمن بعدما كاتبتك ثم أنني كتبت النقد بعد صراع مع النفس عنيف وهو ينحصر في نقط ثلاثة:

١/ حصرك وظيفة الشاعر في تصويره لعصره ومصره

٢/ جعلك لبشار شاعر فلسفة وكلام

٣/ اتخاذك الشهرة مقياسا لعظمة الأديب.

و الذي دفعني إلى اشتراك القراء في هذا النقد:

١ - ما يفهمه الناس من أن النقد والعداء لفظتان مترادفتان.

٢ - سكوتك انت طيلة العام الماضي واعتزالك الأدب والكتابة.

و قد حرصت بهذا في نفس المقال على أنني احسب أن ما دفعك إلى هاته الآراء التي استغربتها منك انما العجلة في كتابة مقالك فان عليه طابع السرعة والتعجل ولكن إن جاز لنا أن نتعجل يا صديقي في كتابة رسالتنا الخاصة فانه لا ينبغي لنا ذلك ونحن نكتب الأدب للعموم .

و لا ادري ما سيكون رأيك فيما كتبت ؟

وصلتني رسالتك أمس وانا اكتب آخر كلمة من المقال وما أخرني في كتابته إلى هذا الحد إلا شواغل واجتماعات ما كانت في الحساب ثم خيرتني بين الإقدام على النقد والاحجام عنه... ولهذا فإنني لن أوجهه في البريد لأنني سأذهب إلى الحاضرة يوم الأحد المقبل ان شاء الله ولهذا فالأفضل أن أكمله بنفسي حتى أقف على تصحيحه فان مصيبة الأخطاء المطبعية شنيعة في هاته البلاد. ولا ادري إلى الآن هل انشره بالزمان أو بالعالم الأدبي وحينما اذهب إلى الحاضرة اقرر أحد الرأيين.

رأيت كلمتك عن " العالم " وان ما كنت أتوقع منها غير ذلك فقد كنت اعلم أن رئيس تحريره ليس سوى

«الحرب الأدبية تكاد تتقصف فيها الأقلام بين انصار الجديد واحلاف القديم»

آلة يديرها محي الدين و... ومن لف لف هذين من تلك الطائفة المرذولة. إذ شئت أن نتلاقى بالحاضرة يوم الجمعة المقبل فانك تجدني بالمدرسة اليوسفية. يصلك كتاب " على السفود " صحبة هذا إنني اعتذر إليك عن هاته الخلبطة والخلط والأفكار المشوشة والجمل البتراء فإنني اشعر بفتور ذهني وملل نفسي وسلامي عليك مضاعف . أخوك ابو القاسم الشابي (١).

٢) نموذج من نثره:

- اليقظة الإسلامية الحاضرة -

اليوم هبت في صدور المسلمين آمال جميلة ناعمة وأشواق نبيلة باسمة. ما كانت تهب لولا عواصف الدهر الجافة التي مازالت تندفع من مكمنها البعيد على غير رود واناة بل في عنف وشدة وقساوة، آمال تحلم بفجر رقيق معسول شذى حواشيه وتاتلق آفاته وأشواق تشرئب إلى ضرب من الحياة قوي كالدهر. جميل كالصباح فيه ما في الدهر من عزم وفتوة وما في الصباح من زهره وشباب ولكنها مازالت ملتاعة غامضة لم تتبينها النفوس في وضوح واشراق وما فتئت حائرة مشككة لا تعرف سبيلا واضحا فتتخذه مسلكا بينا في دروب الأيام الملتوية والمنعرجة في مفترق السبل. أين تذهب وبأي المشاعب تأخذ من الواجب أن نؤديها بما نستطيع ونأخذ بيدها إلى سواء السبيل فرحين مغتبطين لان النفس دليل الحياة.

نعم أقول انه لا يحمل بنا ذلك لاعتقادي أن كثيرا منا مازالوا يحلمون كثيرا ولا يعلمون الا يسيراً فإذا ما حدثهم عن حركة فتية أو عمل وليد، سخروا منك ولووا من أعناقهم معرضين كأنهم يحسبون أن الطفل لابد أن يولد صبارا سلاحه في يديه كما تقص الأساطير اليونانية عن " أثينا" ربة الحكمة من أنها شقت راس أبيها وسلاحها في راحتها - وانهم لا يعلمون- هداهم الله أن الضباب جلباب الصباح الجميل وان العوالم إنما تتكون من سدم الوجود وكأنهم لا يؤمنون أن حركات المسلمين اليوم انما هي صرخات أ فئدة قد ظلت بعيدة عن زجر الحياة وحدها أحقابا متطاولة وآمادا بعيدة وأصوات نفوس قد لبثت واجمة وجوم المقابر في ظلمات الدهور المتعاقبة فلما أحسست بتيارات الزمن تندفع على جانبها في هذا العالم الكبير وتراءت لها الأنوار المضيئة الساحرة تلتمع من خلال الافق أحست بتزاحم معاني الحياة في صدرها ... وقد قلت فيما سبق لي من قول أن النهضة اليوم لازالت مشككة حائرة ولا شيء أدل على ذلك من هاته الضجة الهائلة التي تتصاعد من جميع الأمطار الإسلامية إلى عنان السماء في صخب وضوضاء ومن هاته الحرب الضروس التي تدور رحاها في كل حركة من حركات العالم الإسلامي ... فالحرب الأدبية تكاد تتقصف فيها الاقلام بين أنصار الجديد وأحلاف القديم والثورات السياسية لا يركد نقعها بين زعمائها وهوائها والحركات الدينية بين هبوط وصعود وتضرم وخمود منذ سعر شعلتها فيلسوف النهضة الحاضرة جمال الدين الأفغاني(٢).

٣) نموذج من الشعر المنثور:

يقول الشابي في سنة ١٩٢٨ تحت عنوان عام الشعر المنثور وتحت عنوان خاص هو " ايها القلب " :

يا اله الحياة والموت !

اني وحيد تائه في احشاء الفلاة القائمة

" ومن مستقر وحدتي وانفرادي ادعوك ياربي لتجدني في بيداء الحياة .

لقد طفحت نفسي بسآمة الفلاة الخرساء .

و امتلأ قلبي بهدير البحار الزاخرة

وجاشت جوانحي بزوبعة الظلام المتمرة .

تلك الزوبعة التي تتكلم بصوت امر من القنوط وادهى من سنابك الايام وكلت اجفاني من مشاهدة الصخور

الصماء الرابضة كأفئدة الجبابرة المتساندة كأحلام ماردية اعياها المسير.

تلك الصخور التي عانقتها هجمات الزمن واحلام الدهور الخالية فظلت ناعسة وقد خضبتها عبراتي ...

وما فتئت جامدة وقد لامستها احزاني ..

لانها لاتفقه وحي الدموع ولاتشعر باجنحة الأسى ...." (٣)

٤) نموذج من قصيدة:

قصيدة النبيء المجهول وهي في ثمان وخمسين بيتا .

أيها الشعب ليتني كنتُ حطّا   با فاهوى على الجذوع بفاسي !

ليتني كنت كالسيول، إذا سا   لت تهدّ القبورَ رمساً برمس !

ليتني كنت كالرياح ، فاطوي   كل ما يخنق الزهور بنحسي !

ليتني كنت كالشتاء،اغشّى   كلّ ما اذبل الخريفُ بقرسي !

ليت لي قوةَ العواصف، يا شعبي   فالقي إليك ثورةَ نفسي !

ليت لي قوة الاعاصير، إن ضجت   فأدعوكَ للحياة بنبسي!

ليت لي قوة الاعاصير ... ولكن   أنت حيّ يقضي الحياة برمس...!

أنت روحٌ غبيّة تكره النّور   وتقضي الدهورَ في ليل ملس

أنت لا تدرك الحقائق إن طافتْ   حواليك دون مس وجس

في صباح الحياة ضمّخت اكوابي واترعتُها بخمرة نفسي......
ثم قدّمتها اليك فاهرقتَ رحيقي ودُست ياشعبُ كاسي!
فتألّمتُ ... ، ثم اسكتّ آلامي وكفكفتُ من شعوري وحسي
ثم نضّدتُ من ازاهير قلبي باقةً، لم يمسّها أيّ إنسي...
قم قدّمتها إليكَ فمزّ قتَ ورودي، ودُستها أيّ دوس
ثم ألبستني من الحزن ثوبًا وبشوك الصخور توّجت رأسي(٤)

الشابي في مرآة معاصريه:

نرصد في هذا الجانب من هذه الدراسة بعض اراء المثقفين المعاصرين للشابي له لتبيين مكانة الرجل في نفوس هؤلاء :

- **حسن سيالة يقول:**

ثكلت تونس بل الادب العربي عامة ادبيا وعبقريا فذا كان منتظرا منه لو امتدت حياته أن يكون كوكبا لامعًا في سماء الادب العربي الجديد بل دعامة قوية ترتكز عليها المدرسة الحديثة للشعر العصري: ذلك هو الشاعر المبكي على شبابه "ابو القاسم الشابي"

- **محمد بدرة:**

ليست غايتي التعرض الى فن الشابي فهو اعظم من أن يوضع على مائدة التشريح أو يعرض على شعره للفحص والتحليل. كما أني لا اريد المقارنة بينه وبين غيره من الشعراء لانه نبع مستقل يدفق وحده بلا استئذان ولا تقليد أو هو مخلوق جميل ولد جميلا ليس لاحد أن يساله من اين اقتبس الجمال أو استعار ذلك الحسن البهيج ... وأهم مظهر للتجديد هو طريقته الفنية فقد كان يتوخى البساطة مع ما فيه من قوة ومقدرة لتأتي عبارته كالسيف القاطع الذي يهوي في خط مستقيم بينما المعروف عن معظم شعراء العربية انهم يتسكعون في البهارج البديعية والمحسنات اللفظية. فلم نعثر في شعر ابي القاسم الشابي كله على اعلام الياقوت المنشورة على رماح الزبرجد ولا الزورق الفضي المشحون بالعنبر (٥) بل لا يكاد يوجد في شعره كاف واحدة للتشبيه الهندسي الرخيص وما مثل الشابي مما يعنى بالالفاظ الظاهرة وانما يكتب من فيض الروح(٦).

- **الاستاذ محمد الصادق مزيغ:**

وخليق بمثل الشابي أن يطمع الى هذا النوع البديع من الخلود فقد تقمصت فيه اجل صفات الشاعرية الخالصة التلك التي لا دخل فيها لما يسمونه بالنظم والبلاغة والصناعة ولا حظ لما يدعوه الكثير شعرا وليس هو بالشعر.

كان الشابي شاعراً وفناناً مبدعاً وساحراً فتاناً

اجل كان ابو القاسم الشابي شاعرا، كان فنانا مبدعا وساحرا فتانا إذ اتيح له أن يخلق من كيمياء الفاظه ومزيج نغماته عالما كاملا برمته، عالما له صبغته البديعية الخاصة، ولونه العجيب الممتاز، وشكله المنفرد به دون غيره وذلك هو لشعر بعينيه فهو خلق وتصدير وتكوين وابداع.......تلك هي الروح الشعرية وان شئت قلت السحرية هي التي نجدها في كامل قصائد الشابي (٧) ثم يتابع فيقول: لم يكن الشابي ذلك الخطيب الاجتماعي أو الواعظ الاخلاقي الذي يتخذ من الوزن منصة سهلة يخوض فوقها مختلف المشاكل من سياسة واجتماع وتاريخ واخلاق ...كلا..وانما كانت غاية همه الشعر والفن والبحث الخالص في وسط يكون قفرا من كل شاعرية جديرة بهذا الاسم... وانما هي العبقرية الحقة حطمت قيود الوسط الكثيفة القاهرة وتغلبت على كابوس التقاليد الرثة البالية (٨).

- الاستاذ المختار بن محمود:

ومما يعجبني في اخلاقه انه لا يتبجح بشعره ولا يتحدث عنه ورغما على طول اجتماعنا فانه لم يحدثني في يوم من الايام عن قصيدة له مع أن شعره جدير بان يفتخر به ويتحدث عنه . وهذا خلق نادر في الشعراء لا سيما في صنائفهم واهل المرتبة الرابعة منهم فهؤلاء تراهم بمجرد أن يتسنى للواحد منهم أن ينظم بعض ابيات من عورات الشعر التي يجب أن تنشر ويقضي عليها من مهدها وتغبر ياخذون في نشر تلك الابيات التحدث بها واقلاق الناس بعرضها عليهم (٩)

قصائد ترثيه:

يقول الدكتور احمد زكي ابو شادي راثيا الشابي :

ابا القاسم الشابي ! ابا القاسم الشابي ! مكانك في الأخرى مكانة أرباب
الى الخالق الفنان جلب فنونه لمثلك ألا الخلد في دار أحباب
وما المبدع الفنان الا اشعة من الله لم ترجع كرجعة غبّاب(١٠)

قصيدة حسن كامل الصيرفي:

ايها الشعب الذي حطم الناي واستراح
هذه غاية المنى هذه غاية المراح
لوعة بعد لوعة فرحة ثم لا ترتاح

نغمة في صميمها آهة الحزن والجراح
عالم في محيطه راحة اليأس والكفاح

قصيدة مصطفى خريف:

مهما توارت بعهدك المدد فأنت فذ الطراز منفرد
وأنت في الخلد مثل دأبك في دنياك صراح ايكه الغرد
وأنت حي مبارك أبدا يامن تراءى بقلبه " الأبد "
وأنت ملء القلوب اجمعها ما كان صفوا وما به حسد
وأنت كالشمس في السماء وقد يخشى الضيا من بطرفه رمد
وأنت كالنبع في تدفقه لحن رخيم الغناء مطرد
فتحت للشعر عالما عجبا وما ارتاده قبل فتحه أحد
أنشأت فيه الحياة نامية شتى الاماثيل مالها عدد (١٢)

خاتمة

أبو القاسم الشابي شاعر وناقد كذلك باعتباره يكتب النثر ويهتم بإشكاليات عديدة منها تلك المتعلقة بمسالة الخيال الشعري عند العرب التي لاتزال تمثل الرحى التي تدور على اغلبها الدراسات بين مؤيد ورافض. وهي بذلك تتصل لا بالنثر فقط بل بالإنسان وقدرته على الخيال وهو سؤال مركزي يتعدى البحث الشعري ليتصل بالإنسان الى مفهومه الشامل، ومن هنا نفهم لماذا نعت الرجل بالعبقري.

والشابي شاعر له خصيصة قلما وقفنا عندها هي تلك المتعلقة بالشعرفهذا المفهوم الذي أصبح في شعر الرجل موضوع الشعر وعموده عوضا عن النظم وكل ترتيبات القدامى من الجرجاني إلى القرطاجني إلى ابن رشيق وابن قتيبة. فالشابي حاول استبدال بل لنقل إفراغ تلك المقولات والقوالب وحشوها بمفهوم حول الشعر هذا المفهوم اتخذه الشابي أساسا وبنى عليه تجربته الشعرية فاضحى الرجل مسؤولا عما يلحقه من ضرر وعن كل ما يطال الوطن من أذى.

ولهذا الاتجاه دلالاته الفكرية اكثر من كونه اسلوبا في التخاطب فالشاعر يحمل في داخله مسؤولية الشعب وكل ما يتعرض اليه من إهانة واستعمار فوجه شعره كل شعره الى الشعب الضعيف، الشعب الذي ارتضى محاكمه الطاغية العابث وارتضى الاحتلال افليس الشعب هو الذي يصنع حكامه ثم اليس هو ايضا من يتقبل الهزيمة من اعدائه؟

هذا الاتجاه الذي تنبه اليه الشابي كان البداية الصحيحة للايقاظ، ايقاظ الشعب من سباته العميق ، لذلك تظل قصائد الشابي الناقمة منها على استرخاء الشعب وتجاهله لدعوته وانصرافه الى حياة العبودية والذل، ستظل تلك القصائد نموذجا فريدا يشكل ظاهرة في تاريخ الشعر العربي الحديث وهي ظاهرة تمتلك قمتها واهميتها من حيث ان الشعب هو الذي يختار حكامه ويحاسبهم وهو الذي يختار النهج الذي يسير عليه الى تحقيق حياة افضل والذين يغضون الطرف عن عيوب الشعب لا يقلون خطرا عن الذين يغضون الطرف عن عيوب الجلادين.

لاجل ذلك كله يبقى الشابي شاعرا فذا لا لكونه صاحب ديوان شعر ومقالات بقدر ما تحمله تلك الاشعار من هم انساني ويزخر به نثره من اسئلة حول الانسان والشعر والشاعر. إن ادبه كان متمحورا حول الانسان عامة فلا مجال له ولا مكانة غير الخلود والخلود والخلود. الم تقم كل الفلسفات من اقصاها الى اقصاها حول الانسان وما هيته؟؟؟ ولكن ها هو الشعر والادب بصفة عامة يتناول مفهوم الانسان من جانب كونه صوتا من اصوات العلوم الانسانية هاهنا نقف عند عبقرية الشاعر، شاعر حول الشعر كل الشعر الى سؤال ما الانسان، انه اعظم الاسئلة ولا شك!

الهوامش

(١) رسالة ابو القاسم الشابي الى محمد الحليوي: الشابي المجلد الثاني اعداد محمد الحليوي: الجمهورية التونسية وزارة الثقافة ص ٩٦/٨٥
(٢) رسائل الشابي: اعداد محمد الحليوي :الجمهورية التونسية /وزارة الثقافة: القسم الاول ص ٨٠ /٨١
(٣) رسائل الشابي اعداد محمد الحليوي :الجمهورية التونسية /وزارة الثقافة: القسم الاول ص ١٤٣
(٤) قصيدة "النبيء المجهول من كتاب " الشابي في مرآة معاصريه "ص٢٥/٢٦ اختيار وتقديم ابو القاسم محمد كرو الجمهورية التونسية / وزارة الثقافة.
(٥) الشابي في مرآة معاصريه "ص ٣٥ اختيار وتقديم ابو القاسم محمد كرو الجمهورية التونسية / وزارة الثقافة
(٦) الاستاذ محمد بدرة ص ٣٨ من كتاب الشابي في مرآة معاصريه : اختيار وتقديم ابو القاسم محمد كرو ....المجلد الثالث
(٧) من كتاب الشابي في مرآة معاصريه ص٦٩/٧٠
(٨) نفس المصدر ص ٧١
(٩) نفس المصدر ص ١٠٥
(١٠) قصيدة رثائية للدكتور احمد زكي ابو شادي نفس المصدر ص ٤٧٦
(١١) قصيدة حسن كامل الصيرفي ص ٤٨٨ (نفس المصدر السابق)
(١٢) قصيدة مصطفى خريف ص ٥٠٢ (نفس المصدر سابقا)

كل هذا الموت!

فاروق وادي

مع نهايات القرن العشرين، باتت الأشكال الغريبة للموت تحصد الأشياء الجميلة من حولنا، حتّى بلغت حدّ القضاء على كل ما سند الروح التي فينا!

كان الحديث عن "موت المؤلّف" نابعاً من نزوع مُتطرّف إلى تقديس النص الخارج منه. كأن العمليّة الإبداعيّة هي خروج للحيّ من الميّت، أو أن الموت، بشكل من الأشكال، هو الضريبة التي يدفعها المؤلف ثمناً لإنتاج النص. أو كأنما المؤلف هو ذكر النحل الذي يحظى أخيراً، وبعد مطاردة مضنية، بملكة النحل، فيدفع حياته ثمناً لتلك الرعشة التي تحققت، وللنتاج السري الخارج من أحشاء تلك التجربة.

موت المؤلّف قاد بالتالي إلى الحديث عن "موت الشّعر". فكأنما القصيدة لا تستقل عن شاعرها فحسب، وإنما تطرح سؤال جدوى الشعر نفسه، وقدرته على الوجود والصمود وسط الخراب، ومجاورة الإيقاع المادي للعصر الحديث.. بصخبه وعنفه، بقسوته وجفافه، ولهاثه المرهق... أمّا الشعراء، الذين يجيئون إلى قاعاتهم لقراءة قصائدهم ليكتشفوا أنها خاوية من جمهورها، فإنهم يتحدثون بأسى عن "موت القاعات". ومثلهم المحاضرون الجادّون، الذين يرون بأم أعينهم "موت الجمهور".

لقد غدا الموت يجر موتاً آخر، لنا منه نصيب كبير.. وبدا الأمر وكأنه جائحة تنتزع خضرة الروح، وتنشر اليباب.

الذين اكتشفوا السحر المضغوط في الكومبيوتر وأقراص الليزر، نشروا لنا نعياً للكتاب المطبوع، ثقيل الوزن والظل، وباهظ الثمن، والذي يحتل حيّزاً كبيراً في بيوت تضيق بنا وبأجساد أبنائنا التي تتنامى بوحشيّة بفعل الهرمونات العجيبة التي تجعل الخضار يتضخّم في البرّاد!

والناشر العربي ينعي القارئ بدوره.. ويعلن موته. فالألف نسخة من الكتاب المنشور، وهي المتوسط العادي لعدد النسخ من الكتاب المطبوع للتوزيع من المحيط إلى الخليج، باتت تشكو من تعتّق ورقها في المخازن، وارتفاع تكلفتها بفعل التخزين، وبالتالي.. فقدانها لفاعليتها القديمة في الاستخدامات الأخرى، الأكثر عمليّة.. والأقل تهذيباً من فعل القراءة.

وتعزّز اليونسكو في إحصائياتها، المدججة بكل أنواع الإحباط، شكاوى الناشر الفصيح، فتخبرنا، دون أن يرف لها جفن.. أن معدّل قراءة الفرد العربي من الكتب لا تتجاوز نصف ساعة فقط.

نتساءل بيباض طويّة: يومياً؟

فيأتينا الجواب الأكثر إحباطاً: لا، سنوياً!

نستسلم لمقولة "موت القارئ" و"موت الكتاب" معاً.. وفي عالمنا العربي على وجه التحديد، الأكثر بؤساً في إنتاج الكتاب المطبوع ونسبة توزيعه.

مُخرج مسرحي عربي عُرف بتوجهاته اليساريّة، لم يتردد، وهو يقوم بتوصيف حالة العزلة القاتلة التي يعيشها المسرح العربي، والهزيمة الساحقة التي ألمّت به، بأن يعلن لنا، بأسى، عن "موت المسرح" في الوطن العربي الكبير.. ذلك أن الجمهور العربي بات: خاملاً، وكسولاً، ومحبطاً، وعاجزاً عن إدراك الأبعاد الجماليّة للعمل المسرحي. (لم يعد اليساريون يخشون الحديث عن العجز الجمالي للجمهور، وبالتالي انحطاط ذائقته الجماليّة).

ومثلما يشكو المسرحي من موت المسرح وجمهوره، فإن السينمائي يجاريه بالحديث عن "موت السينما"، بفعل الغزو الهمجي للتلفزيون وتكاثر الفضائيات التي تنمو كالفطر المسموم، فتكرّس الكسل وتنتج النسيان، مقابل إنتاج الذاكرة الذي تحققه السينما، حسب السينمائي الفرنسي "جان لوك غودار".

الفنان التشكيلي، والغاليري أيضاً، باتا يتحدثان عن "موت اللوحة"، وغياب المُقتني الذي اختار أن يتحوّل إلى شراء النسخة الرخيصة جيّدة الإتقان الطباعي، بديلاً عن اللوحة الأصليّة، باهظة الثمن قياساً إلى السعر الاستهلاكي الذي تقترحه اللوحة المنسوخة.

والمغني الأصيل بات ينعى الطرب الأصيل ويحكي عن أزمنة الأغنية الطربيّة، التي انسحبت لتترك مكانها لأغنية شبابيّة تستجيب للمشاعر الآنيّة، العابرة، البائسة، والابتذال الجسدي الذي حلّ مكان الصوت والإيقاع، مما يعني في النهاية.. "موت الأغنية".

السياسيون الذين استحوذت عليهم فتنة العولمة، باتوا يتحدّثون دون وجل أو تردد عن تحررهم بعد "موت المبادئ" و"هزيمة الأيديولوجيا"، بمعنى موت الكوابح التي تلجم الاندفاعات المجنونة.. نحو الهاوية.

هل نستفيض في وصف حالة الموت التي طالت كلّ عناصر الجمال ومسّت القيم النبيلة من حولنا؟

ومن يدلنا على أوّل الطريق الصعب، المفضي إلى تجاوز تلك الجائحة التي تغتال معنى الحياة، وتهدد كل الأشياء الجميلة التي تسند ما تبقّى.. من الروح التي فينا؟!

«حبر أبيض» لمروان حمدان
وحده المحب يتوقف ليستوعب رحيل المعاني..

مصطفى الكيلاني - تونس

بالاستحالة يضحي الإمكان امكاناً للوجود

للبياض دهشته، وللكتابة احكامها الخاصة، وللإبطان اعاجيبه حينما يضحي فعل الكتابة حفراً في الداخل واعادة تفعيل للمعنى باللغة، كالخلق والمسخ قصد اعادة الخلق في «مسخ الكائنات» لأوفيديوس، هذا النص الماثل بتأثيراته العميقة في «حبر أبيض» لمروان حمدان(١) يتردد في ما وراء النص الشعري بكثافة تحويل وجهة المعنى، ولعبة المرايا أو دهشتها أو رعبها ان استعدنا مشهد المرأة تنعى انوثتها البكر الآيلة الى الانقضاء والتلاشي في زحمة الاعوام الميتة امام مرآة العمر. ولكن اصرار مروان حمدان على مغالبة رعب الانقضاء ماثل منذ بدء النص وبدء التلقي ايضاً، اذ بالشعر تستعيد اللغة بعضاً من توهجها البدائي، وبالشعر يكون التصعيد أو البعض مما يمكن تصعيده بكتابة التداعيات على وجه الخصوص في منظومة علامية واحدة، كأن يحرر الشاعر اللغة من حُبسة عادات التداول ليتحرر في الاثناء بأنوثة الحرف - الحبر من سلطة الزمن المستعاد وذكورة موروثة قاتلة لعلّها «سلطة الاب» الذي يسكننا جميعاً، منذ مرحلة المشيمة، ويُقض مضاجعنا، فلا نمتلك في حضرة جبروته الا مغالبة الرعب ومحبته المشروطة بمحاولة إنهائه فينا. فهو نقيض الرغبة حيناً والدافع الاقوى اليها احياناً، إذ بالاستحالة يُضحي الإمكان امكاناً للوجود، والعطش حافزاً دائماً على الرواء، والقمع مشروعاً للحريّة.

وحينما نقرأ مُجمل النصوص الشعريّة في «حبر أبيض» تتملّكنا منذ البدء دهشة استعادة زمن «الما - قبل» بأن يتصيّد الشاعر اللحظة ويسكنها حَدْساً وتخييلاً بالسعي الى مقاربة وعي الفاجعة المسكون برَغبة التحرّر من ضجيج «الشعارات» و«البيانات» كأن ينتصر بوضوح العتمة الجميلة الآسرة للصمت على الكلمة، وللكلمة على الجملة، وللجملة على الصورة، وللصورة على جاهز النصّ مخافة الانكشاف المخادع الذي يُفقد العري طهارته وسحر الكلمة دهشة الاكتشاف.



٢- التوجه الى كتابة الإبطان بدءاً ومرجعاً

لقد ادركت الذات الشاعرة أنه لا امكان للكتابة الا بالإبطان، هذا الفعل الذي يستدعي حواراً في الداخل بين «الأنا» و«الأنت» الماثل في الانا(٢)، بضرب خاص من المكاشفة والاكتشاف، كرياضة روحية ذهنية تعتمد لغة الصمت والتأمّل، بل مداومة التأمل(٣).

فتستقرئ الذات بهذا التوجه ذاتها عبر الوجه والمرآة بدءاً بتأمل باطني يغامر في النفاذ الى ابعد الأقاصي في الداخل بحثاً عن شيء ما لعله المعنى الهارب او الصدى الدفين لفرح بدائي أو طفولة الرغبة قبل فطام المشيمة او فطام الرضاع. واذا «الدمعة» لحظة انسكابها، علامة اولى تشي بالفيض القادم وبانقضاء زمن الانحباس، كأنْ ينبجس من الداخل حلم الناي والمطر والطير و«وميض الغواية» ليحقق الأنا بذلك بعضاً من اليقظة المنشودة:

«وأنا
إذ اتلمس
في وضح العتمة نومي
أتعثّر بي»(٤)

فهو الحلم، اذن، باكتشاف ملامح الوجه الدال على الأنا بمعرفة الآخر (الأنت) القائم في الأنا، وبالكتابة التي هي أساس كينونة الذات الشاعرة، وبالحُبّ مرادف الرغبة احياناً والمختلف عنها احياناً اخرى حينما يتسع أفق الرغبة بأمل معرفة البعض من تاريخ الذات وتفاصيل وجودها الراهن دون الانقطاع عن ماضيها الفردي والجماعي بتمثّل جينيالوجي غارق في كثافة الإيحاء بحكم البُهمة الناتجة عن الرمز الصفيق الخاص بتاريخ السلالات الأولى تنتقل بفعل الكتابة الشعرية من التخفي الكامل الى بعض من التجلّي بواسطة ذلك الحرف «المتلبس» بالطيف وابداعية تحويل البهمة الى نص والبياض الخلاء الفراغ الى امتلاء ما بالمعنى وإمكان المعنى الشعري.

٣- اصطدام الرغبة بالاستحالة

وكأن الكتابة، بهذا الجهد الإنشائي (دلالة الخلق)،

تشكيلٍ للبياض، بالفسخ وإعادة التشكيل، كأن تستلزم الرغبة الحب ويتعاظم الحب بالعشق لمقاربة تخوم المعنى النقيض للكبت والقهر والحرمان بغية الانتصار لنواة الفردية الناشئة على ارث «العشيرة». الا ان الحب، العشق، الكتابة لا تتحدد، هنا، بوتيرة واحدة ولا تُثمر وجوداً متناظماً، وانما هو ارتباك الرؤيا، كارتعاشة الحياة في شكلها البدائي نتيجة اصطدام الرغبة الكارثي بالاستحالة:

«الماء بلّلنا
ضحكنا ساعةً
ثم انتظرنا ساعةً اخرى
حتى تجفّ على قميص الماء
ضحكتنا
الماء صاحبنا قليلاً
واختفى (...)
الماء بللنا
ولكنا انطفأنا
وانطفأنا..»(٥)

وإذا الكتابة الشعرية، عند توسلها بالذاكرة بدءاً، تواجه سلطة قامعة هي الذاكرة ليتأكد بها فشل التحرر من سجن الوضعية واستحالة الرواء في اتّساع مشهد السراب الذي يدعو الكائن، رغم استفحال ليل المتاهة، مواصلة السير في صحراء الوجود بكبرياء الشعر ذاته، كما يثبت تباعد الآخر - الأنثى الرمز بعد محاولة التواصل:

«لم يكن ممكناً أن نلتقي،
هكذا دون سبب
فلماذا اذن
يعترينا الذبول؟»(٦)

كذا تبدو الأنثى - الرمز طيفاً يتماهى حيناً ومرآة الروح ويتلبّس الرغبة باشتهاء عجيب لا يفقد توهجه بالحلم الذي يُضحي امكاناً للرؤيا الواصلة بين الحدس والتخييل، كأن يتردد الإمكان بين تمثّل الحضور الجسدي والحضور الطيفي. وإذا الأنوثة مرادف الحريّة، بل تتمظهر الحريّة وتتخذ لها عديد السمات بالأنوثة - الرمز. ولأنّ الإمكان سرعان ما ينكشف استحالة لاستعادة المرآة بهمتها، والبياض انغلاقه الكامل، لا تمتلك الذات الشاعرة سوى البحث لها عن سبيل اخر في اللغة وباللغة:

«ماذا عليه
غير
أن
يقول:
آه...»(٧)

٤- بالأنوثة - الرمز تمتلك الذات الشاعرة بعضاً من المعنى

إنّ هاجس الرؤية / الرؤيا هو الحافز الأول على الكتابة. غير أن التمثّل سرعان ما ينقطع نتيجة الارتباك بين الايغال في حلم اليقظة وانتظار الحلم الآخر رغم تسليم الذات الشاعرة المؤقّت العارض بإمكان الاكتشاف (رؤيتها) بالصدفة وبالغياب معاً، بإرادة اللاوعي وبالإحساس الحدسي، بمحاولة المزيد من الحفر في الذات واستقراء التواصل الحواري بين «الأنا» و«الأنت» الماثل فيه، بالاندفاع والانتظار، و«بالقناعة» تحديداً(٨):

«أكتفي بوسائد عينيكِ
حين أنام..
ولكنني
حين أصحو
أريدك
كاملة»(٩)

كذا تبدو الأنوثة - الرمز أساس الحياة المتوهجة في صميم الذات، اذ بها تمتلك الذات بعضاً من المعنى، وهي الصدى الماثل في الصوت، والطيف القادر على إكساب الحلم واليقظة معاً دلالة التقريب والتبعيد، التنسيب والإطلاق، الوجود ورمزية الوجود، الموجود والمنشود.

ولئن استحال اظهار هذا الرمز المرجعي الذي هو بمثابة الدلالة الوالدة، فإن حضوره يقيني في الغياب لدى الذات الشاعرة، ذلك ما يحفزها على السير في متعدد السبل بتغيير الوجهة بين الحين والآخر دون الاذعان لبهمة «البياض» ولقفر المعنى المستعاد.

ولأن الشاعر يؤثر مغامرة استقراء هذا المبهم الدفين في النفس على مسطور السبل وسويّ اللغة والتسمية والمعنى فإن المتاهة هي البدء وقد لا تعني المنتهى، وتغيير الوجهة مراراً وتكراراً ضروري للاستمرار في البحث عن أفق يفضي إلى الحافة الأخرى للبياض حيث تخوم المعنى الجديد المختلف الذي يجسد «مستقبل الماضي» بتحرير الذات الشاعرة من كوابيس الماضي واستعادة اشراقاته الأولى المترسّبة في قاع الذاكرة وتحقيق الرؤية / الرؤيا بالرغبة والحب والأمل.

٥- محصّل وعي الجسد والموت: الإمكان الآخر للرؤية / الرؤيا

فيُضحي الجسد البُعد الآخر «للمرآة»، كأنْ يحلّ إمكان الرؤية / الرؤيا مكان الاستحالة بالجسد الرائي والمرئي، قريباً من التمثّل الصوفي الذي يؤالف بين الوجود والشهادة، بين التوحد والتعدد، بين التفرّد

والكثرة:

«أنا الكامن فيّ
كثيري
وقليل الناسْ
وأنا مأواي
طليق فيّ (...)
وأنا مريضي
واحدي
وانا سليلي في التعب...»(١٠)

كذا يشي الجسد بجسديته حينما يتراءى وجوداً دالاً على الانفصام بكثافة الرؤية / الرؤيا وتبدد المرئي معاً ليقارب الوجود الموت بوعي مشترك يزيل الحدود الفاصلة بين البياض - الفراغ ونقيضه، وبين اللا - معنى والمعنى ليتراءى الجسد مُعبراً وموقعاً للتلاقي بين رغبة الحياة وارادة الموت، إذ لا يكون الموت الا بالحياة، ولا تكون الحياة الا بالموت(١١):

«أرّخت موتي
وانتهيت
بلا سبب»(١٢)

ان الشعر كتابة، والكتابة تاريخ جديد يتأسس على انقاض زمن تقضّى، والفاعل فيها ذاتٌ تستلهم من الموت طهارة معناه، ومن طفولة الذاكرة دلالة الخطر بتمثل الشيخوخة الوشيكة القادمة، أي الهلاك، ذاك المختلف معنى عن الموت(١٣).

فتُقارب الدلالة المرجعية، هنا، على الوجود ذلك السلب الفاعل (البياض)، كما ينكشف البعض من وظيفة الكتابة بالاستدلال وتتبدى الأنوثة، رغم احتجابها المعلن في ظاهر النصّ الشعري امكاناً وسيعاً لإطلاق الرغبة من سجن الوضعية والفكر ايضاً من عقال المعنى الجاهز المسبق واكتساب «حُجّةٍ» بالكتابة وفي الكتابة:

«حُجتي في الكتابة
أنّ لي غيمة
من كلام
حجّتي في الكتابة
أنني لا أنام
اللعنة...
كيف تبخرت الأنثى(...)
جسدان:
جسد أشحنه بحضوري
فيطير
جسد موبوء بالضحكات
أترفه بيدي
فيموت»(١٤)

٦- الكتابة الشعرية: محاولة للتسمية

إن الكتابة في «حبر أبيض» محاولة للتسمية(١٥)، كأن تحيل لغة النص الشعري على ما يشبه المعنى البدئي الذي يستحيل حصره في دلالة محددة(١٦). وكلّما تقادم المعنى وتكرر فقدت اللغة توهجها البدائي. لذلك تتعاظم في الذات الشاعرة رغبة الانعتاق من لغة التداول بانتهاج أفق، بل آفاق أخرى جديدة للتسمية بالإنشاء والانهاء السريعين، بتركيب الصورة والفسخ لحظة تتعالق رغبة الطفل في اللعب ورمزية اللعب الجاد.

فالتسمية، بهذا المنظور، محاولة للعب الذي يُفقد اللعب غائيته المسبقة، حسب المنظور التأويلي الغاداميريّ(١٧)، بالتسمية وهدم التسمية نُشداناً للغة تكون الأقدر على مُقاربة الحلم الماثل في ذات الفعل الكتابي بفيض رغبة العاشق المسكون بإرادة التحدّي في مواجهة العادة والتكرار وصمت البياض - الفراغ ايضاً. لذلك تتماهى الكتابة والأنوثة باشتراك الحال والموقع واللحظة، «بالتجمّع» و«التبعثر» في ذات الحين، بمقاربة الأشياء والانفصال القسري عنها نتيجة القطيعة منذ البدء وفي الأساس بين الواقع والمثال، وبين الامكان والاستحالة، اذ بالمُقاربة تكون التسمية، وبالانفصال يتكرر فعل التسمية دون التسليم بتدليلها الكامل على وقائع الأشياء والحالات، ذلك ما يستدعي فكراً جديداً وذاكرة ناشئة تختلف عن الذاكرة القديمة ولا تقطع معها تماماً مخافة التورّط في ليل العتمة (البياض المحض) وبالموقع الوسط، اختياراً مؤقتاً بدئياً، بين منطق اللغة والاشياء الموروثة وبين التوغل في أقاصي العتمة - البياض حيث البُهمة، رحم كل المعاني الحادثة والممكنة:

«هكذا أتبعثر فيكِ
هكذا:
لا أسميكِ
يترك للبحر قرار الماء
يترك للطين قرار الأشجار
يترك للمرآة ملامحه..
يتوغل يومياً في النارْ
وينهارْ...»(١٨)

٧- الكتابة الشعرية: دوران الحيرة والارتباك في متاهة ليل الوجود

كذا الكتابة في «حبر أبيض» دوران الحيرة والارتباك في متاهة ليل الوجود بحثاً عن معنى ما تتحرر به الذات الشاعرة من وضعية الانحباس داخل سجن العادة والخوف والقلق في اتجاه الماضي والمصير معاً، لذلك يتردد الحرف عن قصد بين الوجوه الأخرى للرغبة ويلتجئ بين الحين والآخر لعلامات الطفولة القديمة الهاربة وللأنثى - الرمز والحبيبة وللطبيعة(١٩) والاستمرار في الرؤية / الرؤيا عبر مرآة النفس التي

تصطبغ بألوان مختلف الحالات وتستجيب لنداء الأقاصي الكامنة في سراديب الروح بعديد ردود الفعل، كالوشوشة و«الكلام المبحوح» و«النعاس»(٢٠)، فيُقارب النص بذلك صفحة المرآة حينما يتعالق الداخل والخارج، العتمة والضوء، الحنين والرغبة المتيقّظة بالإيحاء الخافت أو المكثف كعلامة السيولة المتكررة تشي بالحرمان وفيض الرغبة في ذات الحين:

«تتثاءب في المرآة شفاه الضوء:
الشاعر يعتنق الرعشة
يتورط في العتمة والبرد
يراود أنثى المصباح
ليلاً..
لا شيء سوى مرآة ناعسة
تبكي».(٢١)

واذا الكتابة في «حبر أبيض» فعل تحسُّس، كانتقال الأعمى بين المواطن المبهمة يستعين بالبصيرة على فقدان البصر وبالغياب يستقرئ من خلاله إمكانات شتى للحضور، فلا تكون الرؤية / الرؤيا الا بتجريب الكتابة:

«أنا الورقي
بحجم الكتابة
جرّبت عمراً من الارتباك
ويممت صوب الحديقة
لكنني لم اجد وردة واحدة
فتيممت بالريح
حتى انطفأتُ
وما زال في جسدي
ورق جاهز للكتابة»(٢٢).

٨- الكتابة وتغيير الوجهة كلما استحال النفاذ الى مربع ما للضوء

ان الكتابة، بهذا المنظور، اعتقاد راسخ بضرورة الرؤية / الرؤيا بواسطة عين باطنة يستقدم بها الداخل فضاءات الخارج لتفكيكها واعادة تركيبها في غمرة مشاهد لظلال وأطياف تفد على النص الشعري من اقدم الازمنة في حياة الذات كما ترد على لسان الأنا الفاعل في اللغة وباللغة وحامل آثار السلالات القديمة المتعاقبة الماثلة في سراديب هذا الضمير المفرد المتكلّم. ولأن الأنوثة - الرمز لا تتحدّد في النصوص الشعرية بسمات خاصة فهي الطيف الذي يتشبّه بالكتابة، كالتسليم المتكرر بكونها «الأنثى - الكتابة» أو «الكتابة - الأنثى» تسكن الذات الشاعرة طاقة متوهجة تحفز على الاستمرار في البقاء بعفوية اللا - وعي وارادة الوعي الكاتب معاً لحظة تلتقي الصدفة والإمكان، فتضحي الذات الشاعرة بذلك فعلاً كاتباً وموضوعاً للكتابة، كأن تصف العالم وتوصف به، تنتج اللغة وتنكشف بها(٢٣). واذا البياض، الفراغ، العتمة، وهي تستبدّ بالموجود تستدعي أداة للإبانة، ذلك الحبر - القارب - نسغ الكتابة وروح الحياة تتخذه الذات الشاعرة أداة لعبور فَوْضى العتمة(٢٤) وعبور الجسد الذي هو لسان حال الكتابة وموضوعها:

«يُبّحر في الجسد
يمرّ على القامات
المنسيّة
يترك إبهاماً
ثم يعود
إلى عزلته..."(٢٥)

كذا تُراهن الكتابة على الحركة في الجسد وبالجسد وتُؤثر النوم على اليقظة والحلم (الرؤيا) على الواقع (الرؤية) والنسيان على الذاكرة والعتمة على الوضوح الكاذب المخادع، كما تبحث لها عن معنى ما بالموت(٢٦) الذي يعيد للذات بعضاً من طبيعتها الأولى البدائية برمزية الليل والريح والنار والشجر و«الورق الغضّ» والمطر ومشهد «المرأة العابرة» والارض، كأن تقارب الذات الشاعرة بالموت التخوم القصية للحياة وتشارف الحد الفاصل بين الذاكرة والنسيان حيث منطق اللغة يتهدّم ليتلاشى «الكل» في خدمة «الجزء» بذلك «القليل»(٢٧) المتبقي الذي حرصت الذات الشاعرة على ان يظل وجهاً للعلامة القديمة المترسبة في قيعان الذاكرة خوفاً من التلاشي الكامل في بهمة الاشياء وغموض الحالات:

«بقليل يديها - كأن القليل سياج الحديقة
أو منزل لاقتراح العائلة...
بقليل يديها - كأن القليل فضاء
يرنّ أمامي
على خشب الطاولة...»(٢٨)

فتتجمّع بعض سمات الانثى أو الكتابة الأنثى لتتلاشى سريعاً وتتجمع من جديد دون ان تستقرّ على شاكلة أيقونية محدّدة، بل هو المشهد الشبيه بالسراب يتشكل في الأثناء جسداً متخيلاً طيفياً لامرأة الحزن والوسواس وجنون الرغبة ويقظة الحلم المتردد بين ذاكرة متوترة وبين نسيان يخشى على ذاته من فقدان اي معنى لوجوده بالرؤية / الرؤيا:

«امرأة
من مسّ
خلقها الحزن الواضح
في الرأس
امرأة في الرأس
من يفتح هذا الرأس؟
مَنْ يفتح هذا الرأس؟»(٢٩)

وكما تسعى الذات الشاعرة الى التنقّل بين السبل

بتغيير الوجهة، كلّما استحال النفاذ الى مربّع ما للضوء، بدلالة الرؤية - الرؤيا الممكنة وتجرّب لغة الجسد المنفلت من مسبق جسديته، وتستقرئ الصمت وبهمة الاشياء بوهج وعي البدايات تلتجئ الى الفضاء بتحويل موقع الابصار وتقليب المسافة بالتقريب والتبعيد(٣٠) بمغامرة الاندفاع الى اقاصي الجسد والذات:

«وانهمرتُ كثيفاً
الى آخِري
آخر الاشتهاء
كأنّني أؤرّخ يومي
بفتنتها في البعيد»(٣١).

وبدهشة الأماكن وفيض اللغة حينما ينفرج بعض من العتمة برؤية التباعد ويتمدد افق القصيدة بانقطاع السطر والاسترسال معاً(٣٢). فتتملك الذات الشاعرة موجة عارمة من العشق المفاجئ لحظة تمتزج غابات الظلال ودلالات الموت المُرتجى والحنين الى «نعاس الشرفات» و«الاقمار الساخنة» وعيني الأنثى الملغزتين وانهار الرغبة والمرايا في زحمة الدروب و«الصور الغائبة» ونداء «الخواء المطلّ على شفق الروح» والتعالق الممكن بالمضي في اتجاه «الجثة» والمدفوع «بالحنين الى اول الشفتين».

فتدرك الذاته الشاعرة بعضاً من حقيقة الوجود بالكتابة عند تمثّل التواصل بين اللغة والفضاء والنسيان بما أسماه الشاعر «النص»، حقيقة ومجازاً، ذاك المرادف الآخر للكتابة. غير ان التبعيد في نص «البعيد» سرعان ما يعود بالكتابة الى الابطان كي يستعيد الاجتزاء حضوره فتستأنف الذات الشاعرة تجربة الانفصام المقصود، كأن تصف الذات أجزاء من الوضعية لتوصف من خلالها، بمرآوية محاولة الكشف والانكشاف:

«اين نافذتي
لأطلّ على مشهدي(...)؟
أين نافذتي
لأنادي المساء
الذي علّقته اشتعالاً لخطوتها
في الطريق اليّ؟

اين نافذتي
لأنادي
عليّ؟»(٣٢)

غير أنّ وجهة المكان أفق آخر يشي بانغلاقه لتتوقف الحركة وتندفع من جديد بانتهاج سبيل الزمن، المرآة الأخرى الممكنة لوعي الموجود(٣٣). وكأن الذات الشاعرة، بهذا السبيل، تريد أن تثبت الصلة الحميمة بين الشعر والزمن الذي اتخذ له سمة الالتفات (التذكر) مع الانغراس في اللحظة (الآن) بإثارة الأسئلة بدءاً. واذا الكتابة بعد ان اكتملت دائرتها في حركة شعرية اولى تُنشئ حركة ثانية تتخذ لها شكلاً دائرياً آخر بمقاربة حركة الوجود، الاستدارة والاستعادة دون القول بالتكرار لتواصل الذات الشاعرة نهج التبعيد دون الاستمرار في دائرة وعي المكان، كأن تلتجئ إلى «القديم» بالصوت والصدى، بالمتن والحاشية، بالقول والقول على القول(٣٤). لقد جرب الشاعر كل الوسائل، «اللغات»، على حدّ عبارته، لينتهي به التجوال الى لغة العدم:

«مرت به اللغات
لم يُترجم حزنَه
سوى الموت...»(٣٥)

فتتوالد الأسئلة بدءاً بسؤال مرجعي هو الموت، ذلك الرحيل الذي يحدث في حياة الموجود، ولا يترك من آثاره الا الاسئلة(٣٦) والعتمة. لذلك تلتجئ الكتابة الى الزمن القديم المتقادم، أي الموت بلغة الترادف الذي لا يتحدد بصفة محددة عدا الأثر، كالغياب تصطدم به الكلمة ويتأكد عجز اللغة، وكالانقطاع والسلب والفراغ أو البياض الذي سرعان ما يلتهم الارادة والفعل والوعي والمكان والزمان، فلا يتبقّى من الوجود الا الظل الطيف والنسيان(٣٧)، وكجرح الوجود النازف يُحدث صداه في ذات الموجود، ويتخذ له الموسيقى تسمية بأصوات العناصر الطبيعية وآثارها الدفينة في النفس وارتعاشة الوجه الوافد على لحظة الكتابة من أقاصي مرحلة المرآة بنزيف صوت داخلي و«ارتعاش» علامات بدائية:

«وعاودني وجهي
في المرآة المشروخة
الأنثى باردة
وأنا المسحوق كثيراً
حدّ غبار الرعشة...»(٣٨)

وبفوضى «العناصر» يحجبها النظام المتقادم. فتسعى الذات الشاعرة الى الاستماع لأصواتها الخافتة العميقة، كمن يبحث له عن دليل ما على أن الوجود حادث بالفعل وذات الكائن هي المرآة العاكسة للعتمة، والى استقراء العتمة ذاتها بعد ان ثبت ان القديم (الزمن الابدي المستعاد) تسمية لا تستند الى مُسمّى مخصوص بعينه، بل هو العلامة الغارقة في التخفي والتقريب:

«اشارات بلا لون
ازدحامات نسيانات
تنوس برمادها
القديم...
سلالة هواء
شارع لا يمتدّ الى يديها»(٣٩)

كما يتبدّى «القديم» مرجعاً لكلّ العلامات الممكنة من غير ان يتحدد بوجه ايقوني. فهو الزمن المنقضي الضارب في القدم، وهو العدم الواصل بين الرغبة وامكان الرغبة، بين الأثر وما يتلاشى تماماً في العتمة

المستبدّة بالذات والعالم:
«وجهها مرة اخرى
يعبر ذاكرة
ولا يترك ضوءاً
أو مرآة»(٤٠)

وكأن السفر(٤١) هو الإمكان المتبقّي الوحيد لمغالبة الهلاك، إذ باستئناف الحركة واستمرارها تستعيد الكتابة توهج غنائيتها بترجيعات الرغبة والحنين الى كتابة الاختلاف حيث «الارتباك الطفولي» و«الاشتباك مع الكلمات» و«توهج الاحلام»...

وإذا الهوامش (ما لم يغفله القديم)(٤٢) ذرى حِكَميّة تعاضد توصيف المواقف والحالات لتبرهن على أن الشعر ايغال في الحال وتوسيع لمجالات موصوفة حدّ بلوغ الموقف الحكمي الذي به نتمثل يُتِم تجربة مروان حمدان الشعرية واختلافها الصريح عن غيرها من التجارب، فلا ارتباك ولا تفاوت بين مراتب القيمة الجمالية في المجموعة الشعرية، بل هي القيمة - الذروة الواحدة بعديد الألوان(٤٣)، كالتماهي بين الصورة والذات الشاعرة والتباعد الرؤيوي الصريح بين الهلاك والموت، والانتصار للسفر داخل عالم الشعر على التسليم بالمواطن الظليلة الساكنة والاستماع لنبض الوجود، بما يمكن اعتباره «موسيقى الموسيقى» وانتهاج سبيل السؤال ومغامرة التجوال في أقاصي العتمة والإيمان بالعشق ورفض مسبق التسمية واستقراء «رحيل المعاني»:
«وحده المحبّ يتوقف ليستوعب
رحيل المعاني
ورحيله في البياض»(٤٤)

٩- «بالنص» تضحي الكتابة إمكاناً آخر للتحقق

تتعدد أفعال الذات الشاعرة في البحث عن السبيل المفضي الى ابداع الاختلاف بعد أن طوّفت في أقاصي العتمة لينكشف «النص» إمكاناً آخر لتحقيق الكتابة، ولا يكون النص وجوداً مفرداً مختلفاً إلا بالكتابة - الاستعارة حيث تنتفي الأوراق ليتعاظم ليل العتمة ويضحي «الحبر الأبيض» أداة للخلق(٤٥)، كأن يقارب الشعر العالم بمختلف علاماته الظاهرة والخفية:
«يستعير من الليل
لون القصيدة،
من غفلة النائمين
تردّد ايقاعها
من نعاسه
شهوتها،
ثم يتركها
لتدلّ على
جمرة الآخرين»(٤٦)

فتنتصر الكتابة، هنا، للصمت على الكلام، وتحديداً «كلام الصمت» باستقراء الوجه الآخر للاستعارة، ذلك الصوت الكامن الماثل في ما وراء اللغة «اللغة لا ترى ما رأيت»(٤٧).

وكما تنشد الذات الشاعرة الاستعارة باستقراء ما وراء اللغة تبحث لها عن الأقاصي الخفية للكتابة بما «لا نصّ له»(٤٨)، بالشتات وتلاشي الملامح وتبدّل الأسماء وانحباس الرؤية / الرؤيا..

فتتماهى العتمة والبياض بالعدم المشترك تسعى من خلاله الذات الشاعرة الى خلق جديد سرعان ما يصطدم بالنسيان (ارتباك الذاكرة) وانقطاع المشهد مراراً واستحالة التراكم المفضي الى ابدال(٤٩). لذلك تحرص مرة أخرى على تغيير الوجهة بإنشاء اعتراف ما(٥٠) يتقصّد إظهار الأنوثة باعتبارها أفقاً منفتحاً متجدداً رغم ازدحام الصور والظلال واستبداد العتمة بمختلف الوجوه والمشاهد والأصوات.

وإذا الكتابة الشعرية وجه آخر للاسترسال بنفس غنائي يتعقب مختلف الدقائق في حالات العشق المتجدد:
«حين يبتعد الياسمين
أرى امرأة
وكتاباً (...)
حين يبتعد الياسمين
ترحلين كباقي النساء (...)
حين يبتعد الياسمين
ستنامين طويلاً (...)
حين يبتعد الياسمين
أرقص التانغو وحيداً
حين يبتعد الياسمين
تتبخر
الكلمات التي خبّأناها...» (٥١)

١٠- «حبر أبيض»: «المسخ الجميل» أو أوفديوس يعود ليظهر من جديد، وبشكل مختلف على لسان مروان حمدان

وإذا «حبر ابيض» بالنص الاخير: «لامرأة لم تعرفني جيداً» تراكُمُ تجربة تتجمع ليتكثف حضورها في الأثناء بغنائية المفتون باللغة، والاستعارة اللغوية على وجه الخصوص، والعاشق لطفولة البدء والحرف واللون وتشكيل البياض - العتمة والمسكون بهاجس الخلق تغنياً بالحياة والموت، وبالرغبة والحظر، المهووس بعشق الأنثى - الرمز، أساس الكتابة ومرجعها، كأن تتآلف ضمن الحركات التسع شاعرية الرغبة وارادة الخلق وفرح النزيف الداخلي ودفق «الأحلام الليلية» وهواجس الحب وقلق الانقضاء في تواتر الساعات و«عبور الشارع

العادي» والاحتفال بالموت، ذلك النبض الآخر الذي به يحيا الكائن على لسان القصيدة وفيض التحولات الذي لا ينقطع بانتهاج السبيل - المرجع الذي به تتحدد السبل، ذلك المسخ الجميل يقارب احياناً «جمال الرعب» حينما تغالب الذات الشاعرة هلاك اللغة وتلاشي اللحظة «باعتصار» خاص للعتمة، بحثاً داخل «الأسود» و«الأبيض» عن الوان جديدة للكتابة وعن آفاق وسيعة للخلق بالاستعارة اللغوية شعراً.

فكيف «للحبر الأبيض» ان يخصب عوالم شعرية اخرى، هل بالاستمرار في محاولة استقراء البياض - العتمة أم بتحويل الاتجاه؟ وأي اتجاه؟

١- مروان حمدان، حبر أبيض، الأردن، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط١، ٢٠٠٤.

٢- Martin Bürer "Je et tu" France: Aubier 1969

لا يمثل الـ«أنا» حسب بورر كتلة متراصة، بل ان وجوده مشروط بحضور «الأنت» الملازم له. وبالحوار الدائم معه ضمناً يكون الفكر وتكون اللغة.

٣- تتنزل نصوص الديوان في الفترة الفاصلة بين ١٩٨٨ و٢٠٠٤.

٤- «حبر أبيض»، ص٩.

٥- السابق، ص١٢.

٦- السابق، ص١٤.

٧- السابق، ص١٨.

٨- عنوان النصّ الشعري الثالث من الديوان.

٩- السابق، ص٢١.

١٠- السابق، ص٢٥-٢٦.

١١- Vladimir Jankelevitch, "La mont" France: Flammarion, 1977.

١٢- «حبر أبيض» ص٢٦.

١٣- Maurice Blanchot, "Léspace Littéraire" France: Gallimard, 1973.

١٤- «حبر أبيض»، ص٣٣-٣٤.

١٥- انظر عنوان النص السادس من الديوان: «لا اسمّي القصيدة.. لا اسمّيك».

١٦- «كالشعري» ((Dichten، المصطلح الهيدغري، وقد وَرد، على وجه الخصوص، في مجالات البحث في حلة اللغة بالشعر، كالتوجه نحو الكلام و«مقاربة هولدرلين».

١٧- Hans Georg Gadamer, "Vériteél méthode", Seuil, 1976.

١٨- «حبر أبيض»، ص٤٥.

١٩- الريح، الوردة على سبيل المثال في نصّ بروفروك من الديوان.

٢٠- نص «توقيعات المرايا» من الديوان.

٢١- «حبر أبيض» ص٥٤.

٢٢- السابق، ص٥٧.

٢٣- انظر نص «تقاطع» من الديوان.

٢٤- انظر نص «عبور».

٢٥- «حبر ابيض»، ص٦٧.

٢٦- انظر نص «انتحار».

٢٧- انظر نص «القليل».

٢٨- «حبر أبيض» ص٧٧.

٢٩- السابق، ص٨٥.

٣٠- انظر نص «البعيد».

٣١- «حبر أبيض» ص٨٩.

٣٢- السابق، ص١٠١، ١٠٢.

٣٣- استلزم السير في هذا النهج سبعة مواقف، هي بمثابة المتن يليه هامش ورد بصيغة الجمع: (الهوامش ما لم يغفله القديم)».

٣٤- وردت في هذه القصيدة إحالات هي لا شك سليلة التعتيم الماثل في المتن، وهي انعكاس للمشهد الأول بما يشبه تعالق المرايا وانعكاسها المتبادل.

٣٥- «حبر أبيض»، ص١٠٨.

٣٦- السابق، ص١١١.

٣٧- السابق، ص١١٩.

٣٨- السابق، ص١٢٥.

٣٩- السابق، ص١٤٢-١٤٣.

٤٠- السابق، ص١٤٦.

٤١- انظر «سابعاً: القديم أخيراً / الرحيل».

٤٢- آخر العلامات الشعرية الدالة على هذا القديم.

٤٣- يذهب ادرنو الى ان القيمة الفنية لا تقبل تقسيم المراتب كالأعلى والمتوسط والأسفل، بل هي الأعلى دائماً وان اختلفت الوسائل والتقنيات والأساليب T.W. Adorno, "Théorie éstethique" France: Kincksieck, 1982.

٤٤- «حبر أبيض»، ص١٥٩.

٤٥- انظر نص «حبر أبيض» من المجموعة الشعرية.

٤٦- «حبر أبيض»، ص١٦٩.

٤٧- السابق، ص١٧١.

٤٨- عنوان احد نصوص المجموعة الشعرية.

٤٩- انظر نص «همس متأخر».

٥٠- انظر «لامرأة لم تعرفني جيداً»، وقد استلزمت غنائيتها حركات تسعاً.

٥١- «حبر أبيض»، ص١٩٤-١٩٨.



بريشة: ناصر الجعفري

يرضى عليك
ديري بالك على النسخة الأصلية
حرام ... والله المؤلف
تعبان عليها !

نسخ سريع
انسخ رواية زميلك
بأقل من خمس دقائق

صدقني يا فندم
أصل الدنيا كانت ضلمة
إفتكرتها بتاعتي

يا حضرة الظابط
"الزميل" كان عندي مبارح
ولما مشي، دورت على "افكاري"
ما لقيتهاش !

شرطة ثقافية

ناصر الجعفري

www.caricadonya.com

العالم الذي يستبنى على الخوف
زهير الجزائري العوالم الكافكوية ورواية القهر السياسي

علي بدر*

في العوالم الخيالية التي يرسمها زهير الجزائري في روايته الأخيرة (الخائف والمخيف) ثمة قدر كبير للمصائر التي تتصارع على خلفية الخوف والرعب الذي يدفعه شخص مجهول، عالم من الخوف الكافكوي الغامض يصبح فيه الأبطال ضحية لقوى سوداء، حياة تتصرم وتنخرم تحت قساوة سلطة اعتباطية دون حدود، شخصيات مضطرمة تتحرق للخلاص، رجال يعيشون خيباتهم بإذلال وقسوة، قوى ممزقة ونزقة تبيد وتحرق، سياسيون قساة، مثاليون يهذون، قوى عنيفة ريفية فضة ونساء مخذولات، شهوات وطغيان وجشع مرير ومجانية ظاهرة، وهنالك الخوف اللزج الذي يعلق بكل شيء، بل ويرتسم في الخلفية ببناء سري وملغز..

في رواية الخائف والمخيف يطور زهير الجزائري مفهوما سياسيا للخوف وهو يسرد ويوصف تتابع أحداث في الماضي، وإذ تذوب الحوارات في النسيج العام للسرد فإن السارد يطور معنى انطولوجيا للكلام المقطع والأحداث غير المترابطة والحكايات المبعثرة وهو يروي تشكل أمة ما، وفي حقبة سياسية معينة، فتصبح مهمة السارد إعادة نسج العالم الواقعي وترميزه وتوزيعه داخل الحبكة، إن الغموض والسواد والإبهام والخوف والأحداث المزلزلة غير المتوقعة تنتمي إلى عالم فنطازي وتعبر عن رؤى ومواقف رمزية سياسية لتخليص الرواية بشكل عام من التوثيق التقليدي، ومن الإطار الإرشيفي والريبورتاجي، فأعاد السارد على نحو بارع نسج الأحداث السياسية الواقعية في العراق وكيفها في إطار فنطازي ومتخيل.

تنبثق العوالم الفنطازية في رواية الخائف والمخيف من التناظر بين العوالم التمثيلية والتخييلية والإيحائية في الرواية التي يكتبها بطل الرواية وليد وبين الواقع الذي يرسمه الراوي في الحكاية المتخيلة والمتصورة، ويتم استكشاف العالم الواقعي من خلال التناظر بين رواية الخائف والمخيف التي كتبها زهير الجزائري وبين الوقائع السياسية والثقافية والسوسيولوجية في حقبة معقدة من تاريخ المجتمع العراقي، هذا التأليف المتشابك والمعقد في الحبكة، وفي النظام السردي، وفي تطور الأحداث، وفي بناء المكان، يتناظر مع عالم مأساوي متعدد الأقنعة ومتشظي الهويات ومتنوع الشخوص: وهاب، الوزير، مجيد، وليد، ياسمين، الغفاري، قاسم فنجان، يعقوب، عزيز، قادر، سليم، يوسف، سعيد مردان، جنود يخوضون في الوحول، سجانون قساة، رجال حماية مدربون، شرطة سرية تتحرك على خلفية الأحداث، شيوعيون يلقون في السجون لمواجهة مصائرهم، إسلاميون يقومون بأعمال عنف، نساء مرتعشات، عاهرات في المواخير، أوكار سرية، معسكرات وخنادق في الحرب، إنها رواية بانورامية بالمعنى الدقيق للكلمة، رواية درامية محتدمة ومعقدة في الأحداث ومتداخلة في الأصوات السردية وفي مستويات الحكاية، رواية سيكولوجية تعتمد التحليل والنفاذ إلى عمق الشخصيات وذكرياتهم ومواقفهم وردود أفعالهم، حيث يرسم السارد هذه الأحداث التي تدور على نفسها من خلال بروز شخصية وهاب وهي الشخصية الكافكاوية بحق، والتي تحوّل كل شيء تلمسه في الحياة من عدمية فردية إلى عدمية جماعية، وتختص بتقويض دعائم كل عنصر في الحياة الاجتماعية والسياسية للبلاد، بل تتحول هذه القوة الطاردة إلى قوة عمياء تسحق الحقيقة والتاريخ والمعنى والذات والقيمة، وتلعب دورا أساسيا في الاحتياز على السلطة والمجتمع وتقدم مفاهيم وتصورات هي لعبة في شباك علاقات متضاربة ومتقابلة يتم استخدامها وتوظيفها ببراعة، وهي عبارة عن تمويهات أيديولوجية وتحويرات ومخادعات لا تنضب.

إن رواية الخائف والمخيف هي رواية توتر حقيقي، على مستوى البناء الدلالي وعلى مستوى البناء الشكلي أيضا، فمن الناحية الدلالية يبرز الماضي عبر تلاحق أحداث مختلفة تستبنى على قاعدة الخوف والرعب والطغيان والجريمة المنظمة، فتجري أحداث الرواية ببطء شديد، وبإيقاع كثيف، وتندرج الشخوص الروائية عبر صور وأفكار مبتورة ومقطعة، وتفرض هذه الوقائع المخيفة والإجرامية نفسها على صوت الرواية وعلى فضائها بالكلية فندخل في عالم محموم من ثيمات متعددة ومنولوجات داخلية متجاورة، وضمائر شخصية مجزأة، وعلى قدر كبير من الاتساق والانسجام فيما بينها، ثم تتضح الأحداث شيئا فشيئا وهي تبرز من تاريخ مشوش ومن مصائر متنوعة، لترسم على الخلفية هذه المدينة التي تعيش في حاضر أسود، ومتسلط وغائم، وهي تكشف الحياة القاتمة المفجعة، المرتجة: احتضار الشخصيات الأبدي، السخط البشري، الهستريا وصراع الإرادات، وهذا العنف الهائج الذي لا يكبح، إن السارد في الخائف والمخيف مثل سارد ألدوس هسكلي في رواية هدوء الأعماق، يجعلنا نعيد القصة معه ونعيد بناءها على مراحل، وهذه هي

الطريقة ذاتها التي نلجأ إليها حين نتذكر أحداثا ماضية، فيتم كل شيء عبر سبر جزئي لا عن طريق تسلسل كامل.

لقد انشغلت رواية الخائف والمخيف بتمثيل عالمين: العالم الواقعي والعالم السردي. فهي من جهة تعمد إلى إخفاء السرد ليتوارى السارد وراء النص لصالح الحكاية، فتتقدم الأحداث دون وسيط سردي، بينما يظهر وليد بوصفه منتجا للأحداث في الوقت الذي يكون فيه هو موضوع الأحداث وهو مبتكر الحكاية، ثمة مسافة تفصل المتلقي عن العالم الفني الذي يصطنعه السرد فتحدث فجوة بين المتلقي والأحداث، لأن الإيهام يتمزق بخوف وليد من واقعية الحكاية، غير أن هذا النوع من النصوص يسهم إسهاما فعالا بإجبار المتلقي في المشاركة بإنتاج عالم الرواية المتخيل.

تتراجع الحكاية في رواية الخائف والمخيف لصالح نوع من السرد المفكك الذي يشبه بناء العالم الذي توحي به وتمثله، ويتناقص الاحتفاء بالحكاية. ويهمل التدرج المتتابع، على أن ذلك السرد قد تولد وتحددت وظائفه داخل منظومة خاصة من التراسل والتلقي، وهي إحدى وسائل التعبير التي تعتني بمجموعة من الحكايات التي لا تنفصل عن السرد الذي يشكلها، ويبقى السارد حاضرا ومتوسطا بين الأحداث والوسيلة السردية، وفي أحيان أخرى يتوارى ويظهر الرواة حيث يتعمق الوهم بواقعية الحكاية. غير أن السارد العليم ينجز وظيفة مزدوجة، فهو يسرد حياة وليد الشخصية التي تكتب الرواية داخل رواية الخائف والمخيف، وتشارك شخصيات الرواية التي يرويها سارد الخائف والمخيف في أحداث رواية وليد، وهو من جهة أخرى يعرض تمثيلا سرديا يكون وليد جزءا منه، أي أن الشخصيات التي ينتقيها وليد لروايته هي موصفة من قبل رواية الخائف والمخيف، وهكذا يتقدم عالم الرواية المهشم، والمتكسر، والممزق وسط عالم ممثل بانتظام شديد ومتقشف ومأساوي وكلياني، حيث يتم الضبط فيه على درجة عالية من الدقة، وتأخذ المراقبة فيه والخوف حيز شخصية، فرواية الخائف والمخيف متصلة بالعالم الذي يسكنه الضبط والخوف عبر التمثيل السردي، ومنفصلة عنه عبر التعبير الذاتي للمؤلف الذي ينتج نصا متخيلا، فوليد هو الذي يستحث القائد في نهاية الرواية إلى فصل الختام، فتصل أحداث الرواية إلى ذروة صعودها وتوترها وقد اندفع القائد بكل قوته وجبروته ليبطش بالخيانة التي تنمو حوله، وبين القائد والشبيه تدور الحكاية بعنف وسرعة كبيرين، فوليد الذي ضجر من صناعة القائد الذي سيشبه كل القادة التاريخيين قبله، يسلم مصير المحيطين به إلى شكه وبطشه ودمويته، هذه الشرعية التي تؤسسها السلطة الكليانية والمصادرة النصية التي يقيمها بطل الرواية بالتواطؤ مع كاتبها تكشف عن صورة بانورامية لتقنيات السلطة القمعية، فهنالك دقة في توصيف الأسيقة التاريخية والاجتماعية للسلطة ومكوناتها وهي علاقات وأدوات وسلوك للضبط والتقنين وأدوات سياسية تعمل من خلال الجسم الاجتماعي، لقد أوصل زهير الجزائري روايته عبر بحث دقيق في تقنيات السلطة السياسية في العراق وآليات تشكلها التاريخية والاجتماعية والسياسية إلى عدمية السلطة وعبثيتها، وفي فقرة هي من أكثر فقرات الرواية براعة، حيث تصل الرواية ذروة صعودها من خلال تصوير نابض للمجزرة التي يقيمها القائد من جثث نافقة، ودم ينز على الحيطان، تدور محاورة ديوجينية صغيرة بين وليد والقائد، يدرك القائد من خلالها الخواء الذي أحاط به حياته، والانسحاق المدمر الذي كان يعيشه، والغش الفظيع الذي تملكه، وبطلان كل ما أحاط به.

تتصف رواية الخائف والمخيف بسياق سردي يزخر بتقنيات الاسترجاع والاستحضار، وحالات القطع، والعودة الى وراء، وإدراج حكايات ثانوية في سياق الحدث الإطاري، وإدراج معلومات سياسية و تاريخية واجتماعية في ثنايا السرد، ولا تخضع هذه الأحداث المتداخلة والمتشابكة إلى بنية إطارية شاملة، ولم تخضع إلى نظام متسلسل ما خلا الحدث الإطاري العام الذي كان يشد الرواية ويرسم بخطوط واضحة هيكلها، فكانت الوقائع التخييلية والواقعية تتداخل فيما بينها بشكل متجانس تماما، وقد قدم هذا النوع من السرد إلى السارد إمكانية هائلة في إنارة خلفيات الشخصيات، وتواريخها، ومذكراتها، وحياتها الداخلية، ورسمت على الخلفية البنى التكوينية للمجتمع العراقي، وقد كيّف هذا النوع من السرد منظورات الشخصيات، وبيّن على نحو واضح زوايا نظرها ومواقعها وعلاقاتها بالنسبة للعناصر الأخرى في النص.

لقد لعبت مستويات السرد المتعددة في رواية الخائف والمخيف دورا بالغ الأهمية في تنظيم البناء العام للرواية، ومن خلال نظرة إجمالية للتشكل الفني لهذه الرواية يمكننا أن نرصد ثلاثة منظورات سردية متداخلة بعمق فيها، تتناوب هذه المنظورات التي تحتكر السيطرة على البناء الفني العام للرواية، وتسهم إسهاما فعالا في تشكله. هنالك السارد العليم وهو راو خارجي يهيمن على الهيكل أو الإطار الشامل للرواية، ويقود أحداثها، وينظم رؤيتها ومنظورها ويرتبط بمفهوم سياسي وإيديولوجي واضح وينظم جميع العناصر السردية المكونة للرواية: وصف الشخصيات وخلفياتها، رصد حركاتها وأفعالها، تحديد الحركة الزمنية للرواية، تحديد فضاء الرواية من مكان وخلفيات وأبنية ومدن. ومن داخل هذا المستوى تبزغ رؤية وليد كاتب الراوية الذي يسهم في تقاطعه مع الأحداث المروية من قبل السارد العليم في تمثل رؤية سردية ومنظور ذاتي، وتعبر عن رؤية ودرجة مشاركة هذه الشخصية بالأحداث، وتقوم بتمثيل رؤية خاصة لعالمها ولعوالم الشخصيات الأخرى، ومن بين هذين المستويين المتناظرين تبزغ رؤية سردية ثالثة، تتصل هذه الرؤية بإنارة حيوات وخلفيات وتواريخ الشخصيات الثانوية وهاب في حديثه عن نفسه ياسمين وهي تروي وقائع حياتها، والشخصيات الأخرى التي إما تقدم نفسها بشكل مباشر عبر ديالوغات مباشرة مع الشخصيات الأخرى أو تقوم الشخصيات الأخرى بالحديث عنها، إن هذا المستوى يشكل عوالم الرواية برمتها، ويظهر تنوعها وثراءها، من الشخصيات الدينية إلى الشيوعية إلى العاهرات إلى المخبرين إلى الجنود إلى الشخصيات العادية التي تشكل البناء الأساس للحياة.

لعبت مستويات السرد المتعددة دوراً بالغ الاهمية في تنظيم البناء العام للرواية

وفي النهاية، هل نحن أمام نوع جديد من الرواية، رواية يمكننا أن نطلق عليها رواية القهر السياسي، الرواية التي تحلل آليات وتقنيات السلطة، رواية مكتوبة في توصيف تكنولوجيا القمع السياسي في العراق؟ إن رواية الخائف والمخيف هي رواية بحث سياسي وسوسيولوجي وسايكولوجي وتاريخي -لعملية نشأة وتكون السلطة السياسية في العراق، وقد حددت على نحو بارع وفعال المختبر السياسي لعمليات التأديب التي تجريها السلطة والتي تقوم على فكرة الخوف، وهي آلية ميكانيكية تسمح بموضعة الأجساد في مكان، وتقوم بتنظيم وتسلسل النواة المركزية للسلطة وشبكاتها على نحو فعال، وتعتمد الخوف كتقنية يتم من خلالها إخضاع الأفراد والجماعات لشبكة معمارية من المراقبة، ومن ثم توجيه المعاقبة إزاء انحرافاتهم وشذوذاتهم. إن زهير الجزائري في رواية الخائف والمخيف مثل الروائي الإنكليزي هوثرن في رواية الشارة القرمزية، يكتب رواية تحتقر موضوعها، وهو (السلطة)، ويمثل بطل الرواية وليد عصرا بأكمله، فيرسم بنبله وأوهامه وشذوذ تفكيره العفن الذي يحيط بشخصياته، ومن عمق تأمله البارد للأحداث، ومن عمق تعاطفه الحاد وشفقته الواضحة نحو بطله الدكتاتور يبرز هذا الحس الحذر والمضطرب وهو يشرح بلامبالاة غاضبة الحركة المدّومة التي تحيط بالسلطة، فالسلطة نسبة للبطل ليست مأساة إنما هي إفلاس.. وخواء بشري مقيت.

الخائف والمخيف، زهير الجزائري، دار المدى، دمشق/٢٠٠٤.

*كاتب عراقي مقيم في الأردن .

أعمال محمود المسعدي الكاملة:
حصاد العمر

د. محمود طرشونة- تونس

في السادس عشر من شهر ديسمبر ٢٠٠٤ فقدت تونس والثقافة العربية اديباً ومفكراً كبيراً تميز بكتابة سردية نسجها على غير مثال، وبفكر ثاقب وقلق تأمل في منزلة الانسان في الكون، وفي قضايا الوجود والحب والشك والايمان، والفناء والخلود، وفي قضايا الحرية وقدرة الثقافة العربية على تحدي الغزو بجميع أصنافه. انه الاستاذ محمود المسعدي (١٩١١-٢٠٠٤)، الذي جاهد طيلة حياته من اجل رفعة الادب العربي بإنتاجه المتميز، ومن أجل تنزيل الثقافة العربية منزلة رفيعة بين الثقافات العالمية وزيراً للتربية ثم للثقافة ورئيساً للبرلمان التونسي وعضواً فاعلاً في المكتب التنفيذي لمنظمة اليونسكو ومنظمة الالكسو والمجمع الاردني وغيرها من المؤسسات الهامة. وقد حرصت شخصياً على جمع اعماله وتحقيقها ونشرها في حياته. فصدرت سنتي ٢٠٠٢ و٢٠٠٣ في اربع مجلدات قاربت الألفي صفحة في طبعة فاخرة نقدم لها في هذا العدد من مجلة «عمان» لمزيد التعريف به وبها على أن نعود الى تحليل اضافته الرائدة لاحقاً.

محمود المسعدي

الاعمال الكاملة

المجلد الثاني

جمع وتقديم وتعليق وبيبليوغرافيا
محمود طرشونة

وزارة الثقافة والشباب والترفيه

الإنجاز:
دار الجنوب للنشر – تونس

لمّا كنا بصدد اعداد اعمال محمود المسعدي الكاملة للنشر كان يغمرنا شعور بأن صدورها سيمثل حدثاً ثقافياً بارزاً داخل تونس وخارجها ذلك لأن صاحبها قد اكتسب طيلة عشرات السنين مكانة هامة جعلته في قمة هرم الادب التونسي بعد ان تجاوزت التجارب الشعرية الحديثة الشابي ورومنسيته الحالمة والمتمردة في الآن نفسه. وقد تبوأ المسعدي منزلة خاصة ايضاً في مسار الادب العربي المعاصر بفضل ابداعه المتميز اولاً، وبفضل مساعي النقاد والباحثين التونسيين الى التعريف به في المغرب والمشرق العربيين قصد الاعتراف بعطائه واضافته. فبدا ظاهرة فريدة لأنه كتب على غير مثال، ولأنه ابتدع اسلوباً وتقنيات سردية مخصوصة، ولأنه كذلك اتخذ مواقف فكرية تثير الحيرة وتبعث القلق المعرفي وتدفع الى الجدل.

لذلك لما صدرت هذه «الاعمال الكاملة» احتفلت بها وسائل الاعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية تنويهاً ونقداً وتقويماً واضافة. وكانت سعادة الكاتب بظهورها وهو على قيد الحياة يقترب من سن الثالثة والتسعين كبيرة اذ احيت فيه ذاكرة عهد مضى منذ عقود وعادت به الى سنوات الخصب والعطاء وتوقّد الشباب وشعلة الفتوة، وخوض معركة الوجود ومغامرة الحياة، كائناً حياً يعيش الحدث، وينشئ الحدث، ويحلم بثقافة افضل، ويساهم في بناء صرح الحضارة والرقي، راسخ الاعتقاد في أن «الطريق لا تكون طريقاً حتى تكون بلا نهاية» و«انه ليس في الحدود والعراقيل حدّ واحد ولا عقال واحد يعجز عن كسره العزم» كما يرى غيلان.

هذا هو الدرس الذي يمكن استخلاصه من تجربة المسعدي في الوجود والكتابة، والوجود والكتابة امران متلازمان عنده، لا فصل بينهما الا في طريقة الأداء. فالوجود حياة وممارسة، كما الكتابة حياة وممارسة ولا نغالي اذا قلنا ان الكتابة في شرعه تنشئ الوجود كما تنشئ الوجود الكتابة: يعيش فتتشكل الصورة والفكر والكلمات، ويكتب فيتولّد العزم والفعل والحياة. وأي كاتب لا يُحدث بين القلم والفعل هذه الجدلية يتحول الى حرفي يرصف الالفاظ وينحت النصوص من فراغ فتولد فاترة باهتة، لا حرارة فيها ولا فنّ. اليس هو القائل في احد تأملاته (عدد ١٨): «ليس بالأدب على أي وجه ان تقول لتقول وان ابدعت حرفاً ولحناً، وانما هو ان تكون لتقول، لتكوّن نحتاً وتمحيصاً».

ذلك هو الادب في نظره «أن تكون لتقول» ثم عبّر عن المعنى نفسه بوضوح أكثر في تأمل آخر (عدد ٥٧) «جلّ ما كتبت كان بإيحاء المأساة الحياة التي لا يكون بدونها الانسان انساناً». فهذا الجمع بين ما كتب وما عاش على هذه الصورة هو لبّ نظرية المسعدي في الادب. لذلك قال في التأمل عدد ٥٩ وبه نختم هذه التوطئة: «آفة الادب اللفظ اذا انتفخ وطغى».

وقد رأيت أن أركّز هذا التقديم على ثلاثة محاور أساسية: أحلّل في الأول مضمون «الأعمال الكاملة»، واشير في الثاني الى الاضافة

ان جمع شتات اعمال المسعدي في كتاب واحد يعتبر في حــــد ذاتـه اضــــافــــة

التي تمثلها، وابين في الثالث ظروف الجمع والتحقيق.

I مضمون «الأعمال الكاملة»

حصاد العمر اربعة مجلدات من الحجم الكبير، انيقة الطبع والاخراج، تتضمن ما يقارب الالفي صفحة، ثلاثة ارباعها بالعربية والمجلد الرابع بالفرنسية، ظهر فيها المسعدي مبدعاً ومفكراً وناقداً وباحثاً، اربعة اركان تتأسس عليها شخصية مثقف مزدوج اللغة. ولا تظهر عناصر شخصيته الاخرى، مناضلاً وطنياً ونقابياً ثم وزيراً للتربية ووزيراً للثقافة ورئيساً لمجلس النواب الا نادراً. فتلك لها نصوص اخرى لم تكن من اهتماماتنا ولا من اهتماماته في الكتابة الأدبية. وفي هذا المستوى تنكشف المفارقة الكبرى: رجل يؤمن بأنّ الكتابة والوجود متلازمان يكاد يقصي من انتاجه الادبي جانباً هاماً من حياته السياسية والوظيفية. وليس من حلّ لهذه المفارقة الا في تصوّر المسعدي للأدب. فهو لم يعتبره قط انعكاساً ولا تقريراً ولا سيرة ذاتية بل هو يتعامل مع كلّ ذلك عن طريق الفنّ الذي يتنفس الحياة ويخلق بوحي منها ومن مواجدها. فينبغي أن نفهم على حقيقته قوله: «جلّ ما كتبت كان بإيحاء المأساة الحياة التي لا يكون بدونها الانسان انساناً» (تأملات عدد ١٨) فالأمر اذن ليس اقصاء بقدر ما هو شكل آخر من التعبير عن المعيش يرفض التقرير والتعبير النثري المباشر. لذلك خصصنا المجلد الأول بأكمله وهو في ٤٧٨ صفحة لأعماله الابداعية: «السد» و«حدث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» الذي الحقنا به احد عشر ومائة من التأملات في الوجود والانسان والايمان والأدب وغيرها من المعاني الهامة، وضمنّا هذا المجلد اقصوصتي «المسافر» و«السندباد والطهارة» وتمثيلية مستوحاة من تاريخ تونس بعنوان «بظاهر القيروان» هي اول نص نشره المسعدي قبل بلوغه العشرين من عمره في مجلة «العالم الادبي» في آذار سنة ١٩٣٠ اي منذ اربع وسبعين سنة. وقد صدّرنا هذا المجلد الاول ببيان ما سميناه «بظاهرة المسعدي» لأنه فعلاً تحول بمرور الزمن الى ظاهرة ادبية وانسانية لافتة. كما صدرناه بتعريف موجز به رغم انه صار «غنياً عن التعريف» كما يقال وذيّلناه بـ«مكتبة المسعدي» ضمناها عناوين كل الكتب والمقالات التي كتبت عنه في مختلف اللغات العربية والفرنسية والانجليزية والاسبانية والالمانية والروسية وحتى البولونية. فتبيّن من هذه القائمة الطويلة أنه كتب عن ادب المسعدي ما لا يقلّ عن واحد وثلاثين كتاباً ورسالة جامعية، وما لا يقل عن مائة وخمسين مقالة لم ننشر شيئاً منها في المجلدات الاربعة لأنها ليست بقلم المؤلف.

اما المجلد الثاني فقد اقتصرنا فيه على نشر كتابين هما «تأصيلاً لكيان» و«الايقاع في السجع العربي»، الاول يظهر المسعدي مفكراً وناقداً اديباً، والثاني باحثاً جامعياً يدقق تحليل الظواهر الصوتية ويقوم بإحصاء التواتر الايقاعي سابقاً بذلك اكتشاف العديد من النظريات اللسانية الحديثة التي صارت اليوم دارجة.

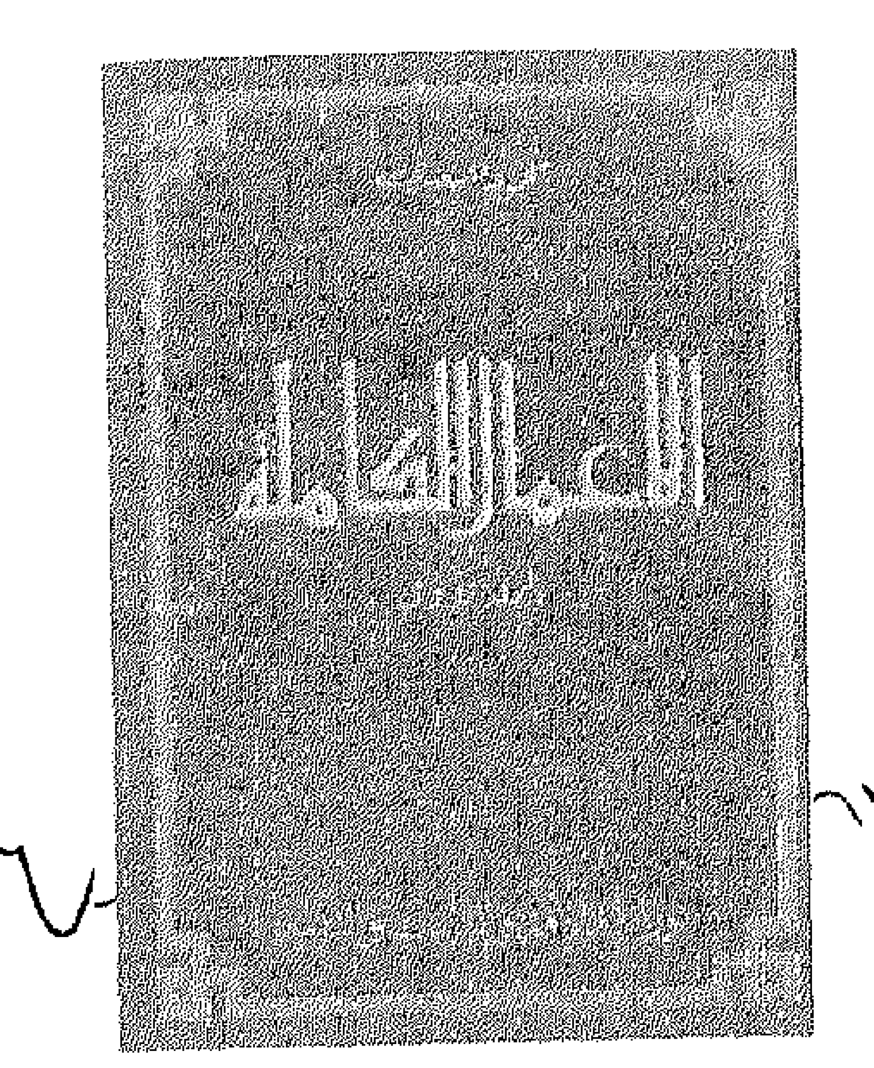
ونعتبر قسماً من المجلد الثالث امتداداً لكتاب «تأصيلاً لكيان» لأنه يتضمن مثله جملة من المقالات المنشورة في مجلتي «المباحث» و«الفكر» وغيرهما حول برناردشو وبول فاليري واندري مالرو، وفيه كذلك اربع رسائل الى طه حسين، ومحاضرات عن رسالة المثقف في المجتمع النامي، وعن منزلة العلم والايمان في الحضارة والاسلام، وعن مسؤولية الاضطلاع بالحياة، ونص محاضرة القاها في كلية الطب عن علاقة النظام الجيني بنشأة الحياة واخرى عن العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ، وجملة من المقدمات لكتب ادبية وتشكيلية. ويتميز هذا المجلد بمجموع الاحاديث التي أدلى بها لصحف ومجلات تونسية وغير تونسية عن وظيفة الأدب وعن النهضة العربية، وعن الأصالة والمعاصرة، والغزو الثقافي، وكرامة الوجود، وحدود العقل الانساني، وعن كتبه الابداعية ردّاً على اسئلة محاوريه. وقد رأينا ان هذا المجلد لا يكتمل الا اذا حوّلنا التسجيلات الاذاعية والتلفزية الى نصوص مكتوبة تبقى وثائق هامة تعكس صورة المسعدي المربي والمثقف والمبدع وآراءه ومواقفه من هموم العصر وعبقرية الأمم ومن الالهام والشعور الباطني وغيرها من قضايا الساعة ومن المواضيع الحية على الدوام. فهذا المجلد هو في نظرنا احسن ما يصوّر حياة المسعدي الادبية منذ الفراغ من تأليف نصوصه الابداعية الى اليوم، واحسن ما يعكس مساهمته في الحياة الثقافية بتونس سواء أكان ذلك في شكل محاضرات في بعض النوادي الادبية مثل نادي ابي القاسم الشابي بالوردية او في بعض المعاهد الثانوية لتوضيح بعض جوانب ادبه لتلامذة الأقسام النهائية، او في الصحف والمجلات، او في وسائل الاعلام المسموعة والمرئية.

وهذا شأن المجلد الرابع تقريباً لكن بالفرنسية. فهو ايضاً يحوي جملة من المقالات والمحاضرات والحوارات والمقدمات لبعض الكتب الادبية والتشكيلية فضلاً عن كامل كتاب «الايقاع في السجع العربي» في لغته الاصلية، وعن ترجمة لأقصوصة «السندباد والطهارة» انجزها الكاتب نفسه، وعن الاصل الفرنسي لأقصوصة «المسافر» وهو بعنوان «الحلم الشرقي». وهو يتضمن بالخصوص ما لا يقل عن اربع وسبعين ومائة خاطرة ركّزها على الحياة والموت، والايمان والشكّ، الادب والرسم وغير ذلك من المواضيع الهامة.

اما محاضراته ومقالاته بالفرنسية فقد ركّزها على تحول فرنسا من الامبراطورية الى الفرنكفونية، وعلى الهوية الوطنية والمساهمة في تطور الحضارة الراهنة، وعلى قضايا الاسلام والقومية والشيوعية وحرية الكاتب، ونهضة الأدب العربي الاسلامي ذي النزعة الانسانية، وعلى قضايا الثقافة والتربية، كما نجد في هذا المجلد النص الفرنسي لمحاضرته في كلية الطب عن النظام «الجيني والكائنات الحية» وهي محاضرة ممتعة جداً وعميقة جداً من حيث الافكار والتصورات الماورائية والمادية التي تثيرها. وهذا يجرنا الى التساؤل عن الاضافة التي قدمتها هذه «الاعمال الكاملة».

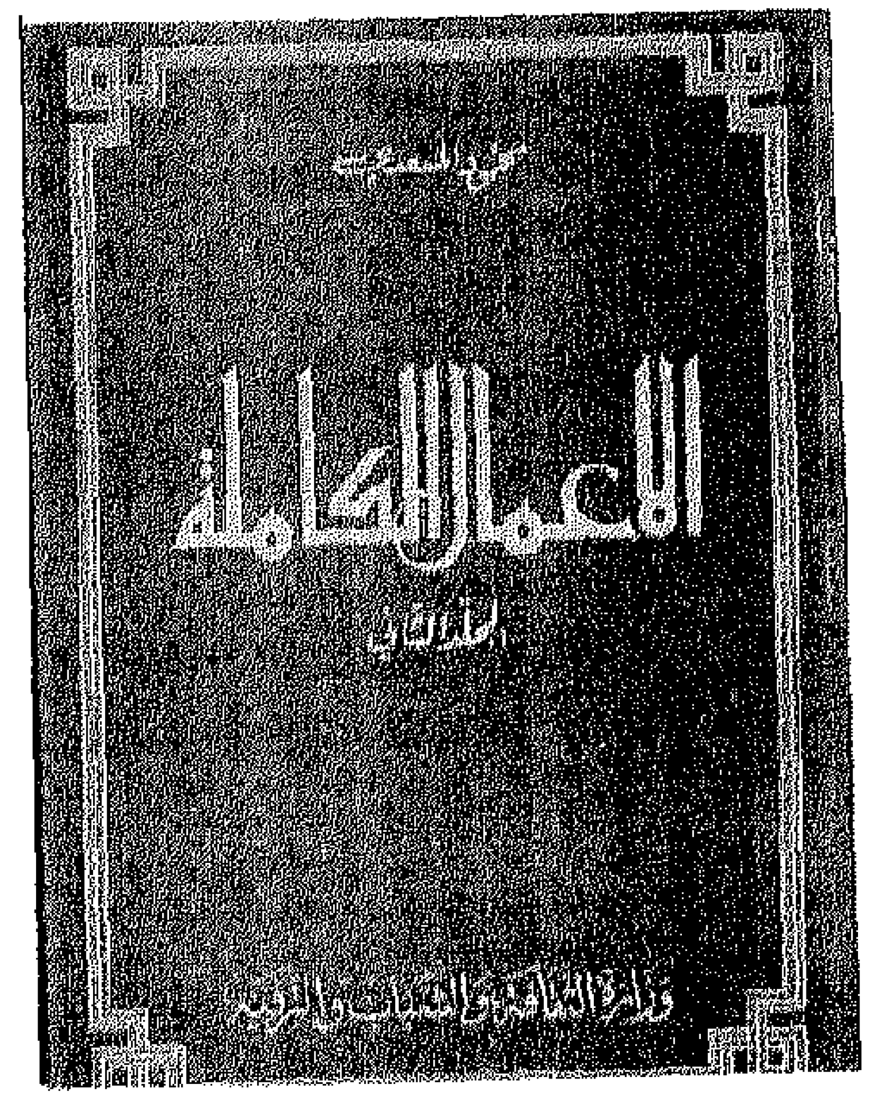
II الاضافة

١- ان جمع شتات اعمال المسعدي في كتاب واحد ذي اربعة مجلدات يعتبر في حدّ ذاته اضافة. فهذه نصوص منشورة في كتب تطبع مرة وتنفد بسرعة، وقد لا يعاد طبعها الا بعد ان تكون مرت



يمثل جمع اعمال المسعدي اداة عمل للباحثين توفر عليهم جهد البحث عنها في المكتبات

بفترة فراغ طويلة، وفي صحف تونسية ومصرية ولبنانية، وفي مجلات محلية وعراقية وجزائرية وفرنسية، بعضها قديم قدم مجلة «المباحث» وبعضها انقطع عن الصدور مثل مجلة «الفكر»، وبعضها الآخر لا يوجد في المكتبة الوطنية ولا في المعهد الوطني للتوثيق ولا في غيرهما بل عند خواص غيورين عليها فلا يفرّطون فيها بسهولة. ويوجد نصيب وافر من هذه الكتابات مخطوطاً، فنشره في هذه «الأعمال الكاملة» احياء له وانقاذ من التلف والنسيان، واذا اضفنا الى كل هذا البيبليوغرافيا الشاملة لكلّ ما كتب عن المسعدي من رسائل جامعية وكتب ومقالات اكتمل المشهد وصرنا امام ما يمكن تسميته بموسوعة المسعدي التي احتفل بها النقد فكتب عنها احد النقاد المبدعين عز الدين المدني في جريدة «الصحافة» بتاريخ ٥ آذار ٢٠٠٤ منوهاً بهذه الذخيرة ما يلي: «ان المسعدي ذو تجارب فكرية متجذرة، عميقة العروق، عالية الاغصان والفروع، طويلة النفس - لا اقصد بطبيعة الحال تجاربه التربوية (بوصفه استاذاً) أو النقابية والسياسية (بوصفه مناضلاً ووزيراً ورئيساً لمجلس النواب) وانما اشير الى تجاربه الأدبية والفنية في حياته. وهي تجارب وامتحانات فكرية زاخرة بل يراها ثرية متخمة الثراء، زاخرة، كل من عرف كيف يقرأ تلك المجلدات التي تشمل ابداعاته ومقالاته السوانح في «المباحث»، ونقده ودراساته، ورسائله وأفكاره وخواطره المفعمة بالتواريخ والأحداث الشخصية الى حدّ الفيضان (ولا ابالغ) فهي منجم لمن يريد ان يعيش تجاربه وان يكون معاصره المباشر تماماً».



ومن جهة اخرى فإن جمع هذه الاعمال يمثل اداة عمل للباحثين توفر عليهم جهد البحث عنها في مكتبات تونس ومصادر التوثيق في الخارج. وقد عبّرت عن هذا الرأي السيدة حياة الرايس في مقال نشرته اثر صدور «الاعمال الكاملة» في الملحق الثقافي لجريدة «الحرية» بتاريخ ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٣ تقول فيه: «والأعمال الكاملة هي ايضاً اكبر هدية لأي باحث مهتم بالمسعدي، توفر له جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً كان سيهدره في البحث والتنقيب والتحقيق من مكتبة الى اخرى ومن ارشيف الى آخر وهي ذخيرة حقيقية في مكتبة كل فرد مثقف وفي مؤسسات البحث وفي المكتبات العامة».

ونختم هذه الشهادات على قيمة جمع «الأعمال الكاملة» وتقديمها في اجمل حلّة برأي للناقد بوزيّان السعدي في جريدة «الحرية» ايضاً بتاريخ ٢٦ ديسمبر ٢٠٠٣ يقول فيه: «وهو أمر جميل لدلالته الرمزية على منزلة الاديب المتفوق بأن يرى اعماله الادبية كاملة وقد جُمعت وحققت وقدم لها بما يحقق وجوه الاستفادة منها، وبما يجعله يطمئن في سريرته بأن ما بذله من جهد ومشقة لم يتبعثر هنا وهناك في الصحف والمجلات، او ان الطباعة لم تتلكأ به وهي تصدره منجماً قد لا يبلغ ما يريد له من دقة واحكام، او انه لن يهجس بنفسه هاجس من أن شيئاً من اعماله ولو كان قليلاً قد شمله النسيان، ثم لدلالته الموضوعية الاجتماعية بهذا الاعتراف الرسمي لأديب ما زال حياً يرزق، له نظراء من أجيال مختلفة، فإن في ذلك لبلاغاً بالتوقير والاعتراف بالفضل لذويه».

٢- الاضافة الثانية تتمثّل في نشر نصوص مخطوطة لم تنشر من قبل أو نشرت منذ أكثر من سبعين سنة ولم يُعَد نشرها منذ ذلك التاريخ فهي في حكم المخطوط واقصد تمثيليته «بظاهر القيروان» المنشورة في «العالم الأدبي» سنة ١٩٣٠. ولا نقصد قصة «من أيام عمران» وما تبعها من «التأملات» لأنها سبق نشرها في كتاب مستقل سنة ٢٠٠٢ بل نقصد التسجيلات الاذاعية والتلفزية التي حوّلناها الى نصوص مكتوبة تمثل وثائق هامة تتضمن شهادة المسعدي على معاصريه الشابي والبشروش والدوعاجي والطاهر الحداد وعلي البلهوان وفرحات حشاد وطه حسين وآراءه في شعر ابي نواس والمعري وابي العتاهية وادب الاصفهاني كما تتضمن قراءته لأدبه وشهادة على عصره وموقفه من التعليم الزيتوني وضرورة اصلاحه، واعتزازه بالثقافة العربية الاسلامية واستياءه من بعض المستشرقين الحاقدين عليها. امّا في المجلد الرابع الخاص بالكتابات باللغة الفرنسية فإن اهم اضافة - زيادة على نشر بعض المحاضرات المخطوطة - تتمثّل في اثبات تلك التأملات الهامة في الحياة والموت والخيال والايمان والفن وغيرها. وهي متفاوتة من حيث العمق والطرافة لكنه معتزّ بها جميعاً فأسعده نشرها لأول مرة.

٣- ظروف الجمع والتحقيق:

لن اعود الى ظروف جمع نصوص كتاب «من أيام عمران» و«تأملات اخرى» فقد فصّلت القول بشأنها في مقدمته بعنوان «قصة القصة» وقد تبين منها الاشتغال على رقاع متفرقة في دفاتر مهجورة في صورة وثائق ادارية وعائلية «كشوف حسابات بنكية، وظروف ورسائل شخصية، ودعوات لحضور الاجتماعات او حضور حفلات الزفاف او تدشين معارض الرسم، وقطع من صحف قديمة وغيرها...» وان «استنشاق الغبار واستنثار الرطوبة» لم يحولا دون الوصول الى تلك الرقاع وتهجّيها لاكتشاف مضامينها.

وقد أحببت ان اذكّر بهذه الظروف لأنها هي ذاتها تكررت في جمع «الاعمال الكاملة» ولكن على نطاق اوسع. فالنصوص المخطوطة التي نشرناها لأول مرة لم نجدها في كراسات مبيّضة ومحفوظة في دفاتر معلومة بل هي مبثوثة بين طيّات وثائق مختلفة لا يتبادر الى الذهن قط انها تحوي تلك الذخائر والحكم المفردة. والمحاضرات التي القاها في جامعة بوردو وفي معهد العالم العربي بباريس لم تنشر في مجلات او صحف مؤرخة يتيسر العودة اليها

اكبر اشكال واجهنا في عملية الجمع يتمثل في النصوص التي لا تحمل توقيع الكاتب

بل كانت مكتوبة بخط يده، مليئة بالشطب والاضافات في الهامش وحتى بين السطور. فكان لا بدّ من تهجي الكلمات حرفاً حرفاً لمعرفة معناها في سياقها. وعندما تشكل علينا قراءة احداها نلتجئ الى صاحبها عسانا نجدها منقوشة في بعض زوايا ذاكرته فتسعفنا تارة وتخذلنا أخرى.

واكبر اشكال واجهنا في هذه العملية يتمثل في النصوص التي لا تحمل توقيع الكاتب، فكان لا بدّ من عرضها عليه وقراءة نماذج منها عليه تنتهي اما بإقرارها او بتصريح من هذا الصنف: «هذه ليست افكاري، وهذا ليس اسلوبي وبالتالي فإني لا اعترف بأبوة هذا النص».

وقد كان له القول الفصل في مخطوط اعتبر الأصل الفرنسي اللغة لكتاب «السد». فقد دار حوله جدل كبير بلغ صداه الصحافة. ونحن لم نعثر عليه ضمن الوثائق المخزونة لكن يبدو ان المرحوم حاتم المكي كان في حوزته نسخة منه قد يكون اعتمدها لرسم الصور المنشورة في كتاب «السد» في طبعته الأولى سنة ١٩٥٥. وفي الفترة التي كنا فيها بصدد اعداد المجلد الرابع للنشر بلغ الى علمنا وجود هذا المخطوط من مصدرين: الناشر أولاً وجريدة «لابراس» ثانياً بتاريخ ٢٧ اكتوبر ٢٠٠٣ في مقال للأستاذ جلال الغربي يدعو فيه الى نشر المخطوط. وقد استهوت الفكرة دار الجنوب للنشر فاقترح مديرها ضمه الى «الأعمال الكاملة» او نشره في كتاب مستقل ومكننا من نسخة مصورة منه للنظر في امكانية نشرها. وبعد فحصها والتمعّن في اسلوبها ولغتها تبين لنا انها لا تضيف شيئاً الى مؤلفات السعدي، وساندنا في هذا الموقف الأستاذ توفيق بكار الذي كان اطّلع على المخطوط منذ سنوات عديدة وقد سلمه المرحوم حاتم المكي نسخة منه. وبما أن الكاتب حيّ يرزق فكان لا بد من عرض المسألة عليه للبتّ فيها. فتوخينا نفس الطريقة في قراءة صفحات عليه، بعد الانصات الى بعضها قطع القراءة مصرحاً: «هذا ابن لقيط. فهو غير صالح للنشر» فكان قوله قولاً فصلاً. وحسناً فعل لأن النص مجرد مسودة اولية لم يعد اليها الكاتب بالتجويد والتهذيب فجاء النص هجيناً. وقد وضحت كل هذا في مقال بجريدة لابراس بتاريخ ١٢ فيفري ٢٠٠٤.

وصادق الكاتب ايضاً على حذف نصوص اخرى تكرر نفس المعاني وفي بعض الأحيان بنفس التعابير، ذلك لأنه قد يفصل بين حوار وآخر سنوات عديدة فتتكرر الأسئلة من قبل صحفيين وتتكرر الأجوبة. فكان حذفها أولى.

وقد يكون الظرف أكثر قسوة على الباحث اذا كان يعلم بوجود نص ويعرف تاريخ الدورية التي نشر فيها لأنه لا يجد العدد الحاوي لذلك العنوان. فنحن نعرف مثلاً أن المسعدي كتب اقصوصة «المسافر» بالفرنسية ونشرها بعنوان مختلف هو «الحلم والشرقي» او «انتصار على الزمن» في مجلة «افريقيا الادبية» بتاريخ ديسمبر ١٩٤٠. وقد بحثنا عن هذه المجلة في قسم الدوريات بالمكتبة الوطنية وفي المركز الوطني للتوثيق وفي المكتبات الجامعية وغيرها. فلم نعثر على مجموعة كاملة في أي منها. وفكرنا في الالتجاء الى المكتبة الوطنية بباريس أو الجزائر. الا اننا عثرنا في النهاية - بعد غلق المجلد الرابع وتسليمه للطبع - على العدد المذكور من المجلة في مكتبة الآباء البيض. وكم كان الاحباط شديداً لما وجدنا الصفحات الحاوية للقصة قد ازيلت بعناية بواسطة مقص. عند ذلك اشفق علينا السيد سليم بن غازي الذي كان يمتلك ذلك العدد بالذات لكن ظروفه لم تسمح له بالبحث عنه بين ركام وثائقه الخاصة، فبذل مجهوداً خاصاً لإخراجه واسعفنا به مشكوراً.

هل من المفيد ان نذكر ايضاً قصة العثور على اول نص نشره المسعدي سنة ١٩٣٠ يوم كان دون سن العشرين؟ فقد كانت هذه التمثيلية معروفة في الجامعة بعنوان «ثورة ابن الاشعث»، درسها الاستاذ توفيق بكار في اواخر السبعينيات ووزع نسخاً مصورة منها على طلبته. الا ان الصديق العزيز قد دفن العديد من ملفاته ودروسه تحت ركام من الوثائق في بعض اركان بيته فعسر عليه اخراج النص المطلوب في آجال معقولة فاضطررت الى تجريد مجلة «العالم الادبي» بأكملها لأنني لم اكن متيقناً من تاريخ النشر. الا ان المجموعة كاملة لا توجد في اي من مكتباتنا. وقد ركزت البحث على النص بعنوان «ثورة ابن الاشعث» فلم اجده في اي عدد من اعداد المجلة الموزعة بين المكتبات ففكرت في الاستعانة بالاستاذ فرج الشاذلي نظراً الى العلاقة التي كانت بينه وبين الاستاذ محمود المسعدي ففاجأني بعنوان آخر - هو العنوان الصحيح - لهذه التمثيلية وهو «بظاهر القيروان». وذكر لي تاريخ نشرها بكل دقة. ولما عدت الى عدد مارس ١٩٣٠ من المجلة وجدته بيسر.

ولا يمكن ان نختم هذا التقديم دون الاشارة الى ظروف الحصول على التسجيلات الاذاعية والتلفزية التي حوّلناها الى نصوص مكتوبة وموثقة. فقد كنا نظن اننا نساهم في انجاز مشروع وطني تبنته وزارة الثقافة تكريماً لعلم من ابرز اعلام تونس فكراً وادباً. فتقدمنا بطلب الى مؤسسة الاذاعة والتلفزة لتمكيننا من التسجيلات المحفوظة في خزائنها. فطلب منا ان نراسل السيد الوزير نفسه رئيس المؤسسة ففعل. وكم كانت المفاجأة كبيرة يوم جاء الرد مشروطاً بضمان حقوق المؤسسة الادبية والمادية. وكاد الأمر يتوقف عند هذا الحد والتخلي عن تلك الشهادات الثمينة التي ادلى بها الاستاذ محمود المسعدي لقناة التلفزة الوطنية، الا ان اصراري على الحصول عليها دفعني الى مراسلة رئيس المؤسسة من جديد للتعبير له عن استعدادي الشخصي للتكفل بدفع الحقوق المادية بعد ضبط المبلغ، ولتذكيره بأن المشروع كان بإيعاز من سيادة الرئيس قصد تكريم احد رموز الثقافة التونسية. فكان الرد فورياً وبالطبع ايجابياً مع التخلي عن المطالبة بالحقوق المادية.

فكان هذا الكتاب على هذه الصورة.

القصيدة الدرامية: الخصائص والتجليات

* بوجمعة العوفي. المغرب

ونحن نحاول صياغة اقترابنا الأولي هذا من ملامح " القصيدة الدرامية " انطرحت أمامنا أسئلة عديدة ومتشعبة من قبيل: ما طبيعة العلاقة بين الشعر والمسرح؟ ماذا نعني بالشعر الدرامي أو القصيدة الدرامية؟ هل الدراما الشعرية هي القصيدة الدرامية؟ ما مكونات هذه النوع من الشعر وما خصوصياته التعبيرية والجمالية؟ ما هي تجليات القصيدة الدرامية في التجارب المسرحية الغربية والعربية؟ إلى غير ذلك من الأسئلة المتناسلة والمتعلقة أساسا بطبيعة هذا النوع من الإبداع الشعري المسرحي ووظائفه التعبيرية والجمالية.

وكان من البديهي أيضا أن يواجهنا السؤال الرئيس المتعلق بالإجراء المنهجي الخاص بمقاربة موضوع بأسئلة متشعبة من هذا النوع. لذلك كان من الأفيد لنا كذلك التوسل. هنا. أو التقيد بمستوى معين من الوضوح وترتيب الأفكار وحشد قدر ممكن من المفاهيم والتعريفات والمقاربات المتنوعة وآراء الباحثين والمسرحيين والمبدعين حول هذا الموضوع. هذه الآراء التي قمنا بتركيبها داخل سياق هذا الاقتراب بما يخدم وينسجم. بالدرجة الأولى. والغاية الأساسية لموضوع " القصيدة الدرامية " نفسه والسياق الذي يرد فيه: البحث واقتراح أرضية ممكنة للتحليل والنقاش.

ويمكن الحديث هنا عن " القصيدة الدرامية " أو " الشعر الدرامي " بنفس الصفة التي تشير إليها الصياغتان. كما يمكن التفريق شكليا فقط بين " الدراما الشعرية " و" القصيدة الدرامية " توخيا لوضوح مطلوب في تحديد موضوع الحديث. والمقصود هنا بالدراما الشعرية: تلك النصوص التي أعدت أصلا للمسرح بلغة شعرية. مع العلم أنه كان هناك في الفترة الرومانتيكية عدد من المآسي الشعرية كتبها " شيللي " و" بايرون " و" كيتس " وغيرهم. لكنها ظلت تقرأ دون أن تمثل على خشبة المسرح. ولذلك كانت تسمى " بالدراما المقروءة " closet-drama. ثم لكي لا يقع الخلط بين هاته النصوص وقصائد أخرى قد تتوفر على بعض المقومات أو المكونات الدرامية من حوار وفعل وتخصيص للزمان والمكان. لكنها لم تكتب من أجل إخراجها على خشبة المسرح. بل أتت ضمن تجارب كتابية ـ نصية تنتمي لأفق الشعر وحده دون سواه. والأمثلة هنا عديدة في المشهد الشعري العالمي والعربي المعاصر وغير المعاصر. إذ هناك العديد من الشعراء كتبوا قصائد بعمق درامي متوهج وخلاق، لكنهم ليسوا مؤلفين مسرحيين ولا تشغلهم بتاتا مسألة أن تتجنس إبداعاتهم داخل أفق المسرح وحقله.

بدءا، نمهد لحديثنا عن " القصيدة الدرامية " Poème dramatique باقتراح تعريفين لهذه القصيدة. الأول معجمي من " قاموس المسرح " (١) لباتريس بافيس. والثاني من مقالة للشاعر الألماني " غوته Goethe "، وردت ضمن إحدى مراسلاته مع الشاعر الألماني " شيلر " حول الشعر الملحمي



والشعر الدرامي.

يعرف باتريس بافيس القصيدة الدرامية بمعجمه " قاموس المسرح " من خلال خمس إضاءات نوردها ـ بمجازفات ترجمتنا الشخصية لها طبعا. كما يلي:

١ ـ تقليديا، تميز نظرية الأنواع الأدبية بين القصيدة الملحمية Poème épiquem القصيدة الغنائية poème lyrique والقصيدة الدرامية Poème dramatique.

٢ ـ خلال العصر الكلاسيكي كانت القصيدة الدرامية تعني " النص الدرامي texte dramatique " بمعزل عن مسألة إخراجها على خشبة المسرح أو في صيغة عرض فني. هذا الإخراج الذي كان للباحثين القدامى جنوح نحو اعتباره شيئا خارجيا وثانويا بالنسبة للنص. أو في كل الأحوال هو أقل قيمة من النص الشعري. أما اليوم فالقصيدة الدرامية تبدو لنا تعبيرا مناقضا لما كانت عليه الحال سابقا في نطاق ما بأن النص ليس سوى مرحلة أولى وغير مكتملة من العرض المسرحي. هذا النص الشعري الذي يمكن أن نقرأه. إذن. ونحن جالسون على أريكة، لكنه يحتوي مسبقا على أدوار. إن الشعر باعتباره صناعة للخيال، لا يمكن استباق الحكم على قيمته من خلال الجودة الأدبية للنص فقط، لكن بتركيبته المنسجمة والمتناغمة ضمن حكاية تكون محكية أكثر منها مشخصة على خشبة المسرح من قبل الممثلين الذين يعبرون عن ذلك بواسطة حوارات ذاتية طويلة ومتتالية.

٣ ـ تخص الجماليات وتصنيفات الأنواع في غالب الأحيان القصيدة الدرامية بمكانة خاصة ومغايرة في تطور الأشكال الأدبية. هكذا. يكون علينا. حسب هيجل " اعتبار الدراما كأسمى مرحلة في الشعر وفي الفن، لكونها تفضي في مضمونها وشكلها إلى كليتها الأشد اكتمالا ". إذ يعتبر الشعر

الدرامي النوع الوحيد الذي "يجمع بداخله محسوسية الملحمي l'eposm المبدأ الذاتي للشعر الغنائي" (Hegel, Esthétique).

٤ ـ غالبا ما تكون ثمة حدود رخوة وشديدة الغموض بين الشعر المسرح dramatisé، المشتمل على شخوص وصراعات وحوارات تحصل بالمصادفة أو بشكل اتفاقي، وبين "الدراما الشعرية "le drame poétique" التي لا تكون معدة لكي تشخص على خشبة المسرح، ومتكونة من سلسلة من النصوص الشعرية.

٥ ـ أحيانا نقابل بين الشاعر الدرامي والمؤلف أو الكاتب المسرحي: "الدراماتورج" dramaturge. بحيث سيكون الأول ذاك الشخص الذي يحلو له أن يشعرن (ينظم النثر شعرا) النص ويكون سيدا في العروض (علم نظم الشعر). أما الثاني (المؤلف المسرحي) فهو الذي يعرف كيف يبني أو ينسج أحداثا ويخلق شخصيات خارج السطوة المطلقة للعروض. هذا تعارض خادع وخطر. يفكك بصورة متعسفة شكل ومضمون النص الدرامي." (١)

تلقي هذه التعريفات الكثير من الضوء على طبيعة الشعر الدرامي وتدقق في بعض مناحي اشتغاله التعبيري والفني على حد سواء. ورغم ما قد يطبعها من تعميم واقتضاب في الطرح والصياغة، فهي تغير أو تعمق لدينا ـ على الأصح ـ العديد من التصورات المألوفة عن الشعر الدرامي أو القصيدة الدرامية بشكل عام. هذا الشعر الذي اكتسى مع الزمن وتطور أنماط الكتابة والتذوق الفني أشكالا وأبعاداً لم تكن مألوفة من قبل، ثم تحققت في رحمه منذ المؤسسين الإغريق الأوائل، مرورا بالمرحلة الرومانتيكية والعصر الشكسبيري ونهاية القرن التاسع عشر، وصولا إلى بداية القرن العشرين. تجارب رائدة وخلاقة تركت بصماتها الواضحة على المنجز الإبداعي الإنساني بشكل عام.

وللمزيد من التدقيق وتعميق المعارف والرؤى حول هذا النوع من الكتابة المرتهنة بالشعر وبالفن في نفس الوقت، نسوق ـ هنا ـ التعريف أو التأمل الثاني للشاعر الألماني "غوته" حين كتب لصديقه "شيلر" قائلا:

" يجد كل من الشاعر الملحمي والشاعر الدرامي نفسيهما خاضعين لنفس القوانين العامة. وخصوصا لقانون الوحدة وقانون التطور Développement. من ناحية أخرى، يعالج كلاهما مواضيع متشابهة وبوسعهما استعمال كل أشكال الدوافع motifs. لكن اختلافهما الكبير والأساس يرتكز على أن الشاعر الملحمي يقدم الأحداث ويصورها كما لو أنها تنتمي إلى الماضي بالكامل، فيما يقدم الشاعر الدرامي هذه الأحداث كما لو أنها تنتمي إلى الحاضر بشكل تام."

أما بالنسبة للمواضيع التي يشتغل عليها كل من الشاعر الدرامي والشاعر الملحمي، فإني أجد فيها خمسة أنواع متباينة أسوقها كالتالي:

١ ـ الدوافع التي تدفع بالفعل L'action دائما إلى الأمام تنتمي بوجه خاص إلى الشعر الدرامي.

٢ ـ الدوافع التي تبتعد بالفعل عن غايته تنتمي بوجه خاص إلى الشعر الملحمي.

٣ ـ الدوافع التي تبطئ الفعل، سواء بجعل وتيرة سيره بطيئة أو بجعل الطريق إليه طويلة، يكون بوسعها بل لزاما عليها أن تستعمل من قبل النوعين من الشعر: الدرامي والملحمي.

٤ ـ الدوافع التي تقود إلى الماضي وتبين الوقائع بأنها سابقة للعصر الذي يبدأ فيه فعل القصيدة.

٥ ـ الدوافع التي تحدس الآتي وتتوقعه وتعمل على تخمين ما سيحدث بعد تحقق فعل القصيدة. هذان الموضوعان ينبغي استعمالهما من قبل الشاعر الملحمي والشاعر الدرامي على حد سواء. كي يكمل كل واحد منهما عمله.

أما العوالم التي على كلا الشاعرين (الملحمي والدرامي) أن يعرضاها للنظر، فهي حسب رأيي ثلاثة أنواع:

١ ـ العالم المادي الذي يضم ويحيط بالشخوص المؤثرة في هذا العالم. هنا يكون الشاعر الدرامي ملزما بتركيز فعله على نقطة واحدة، بينما يستطيع الشاعر الملحمي أن يتحرك داخل هذا العالم كما يحلو له. ومثلما يتوجه بشكل خاص إلى الخيال، فإنه يمثل الطبيعة برمتها بمساعدة المقارنات التي على الشاعر الدرامي أن يكون إزاءها شديد الزهد والتحفظ.

٢ ـ العالم الروحي وينتمي إلى كلا النوعين من الشعر (الدرامي والملحمي) وهو لم يقدم أبدا بشكل أوفر حظا سوى داخل سذاجته الفيزيولوجية (الوظيفية) والمرضية.

٣ ـ عالم النزوات والحدوس والمصادفات والأقدار. هذا العالم ينتمي أيضا للشعرين معا: الدرامي والملحمي. دون القول بأنه يكون لزاما ربط هذا العالم بالعالم المادي. الشيء الذي يشكل صعوبة كبرى بالنسبة للشعراء المعاصرين. ذلك لكوننا نبحث وبدون جدوى عن بديل للكائنات الخارقة التي كانت دائما رهن إشارة القدماء: من آلهة وأنبياء وكهنة." (٢)

الآن، يمكن طرح السؤال التالي: كيف تجلت القصيدة الدرامية بمكوناتها ومختلف بنياتها الفنية والتعبيرية في التجربة الدرامية الغربية؟ وما مدى نصيب التجربة الدرامية العربية. منذ شوقي إلى الآن. من هذه القصيدة؟

لا أحد يجادل طبعا في أن المسرح ـ منذ المؤسسين الإغريقيين الأوائل ـ كان شعريا بامتياز. إذ ظل كتاب المسرح الذين كانوا شعراء في الأصل يعبرون عن أنفسهم وشخوصهم بلغة الشعر. وحتى بعد مرور ما يقارب العشرة قرون على الزمن الإغريقي، استمر، بل تطور هذا الفن الدرامي في أوروبا على يد العديد من الشعراء والمؤلفين المسرحيين. وباستثناء بعض كتاب الكوميديات الذين كانوا يستعملون مقاطع نثرية في مسرحياتهم، فقد ظلت المسرحيات الشعرية هي المسيطرة على خشبات المسارح حتى نهاية القرن الثامن عشر. حيث بدأت سيطرة المذهب الطبيعي على الأساليب الدرامية بشكل عام، وبدأ الشعر يتراجع عن مكانه الطبيعي في المسرح لما أخذ المذهب الطبيعي يفرضه من إعادة تقديم مظاهر الحياة في أشكالها الواقعية والعلمية وفي صيغ تجعلها

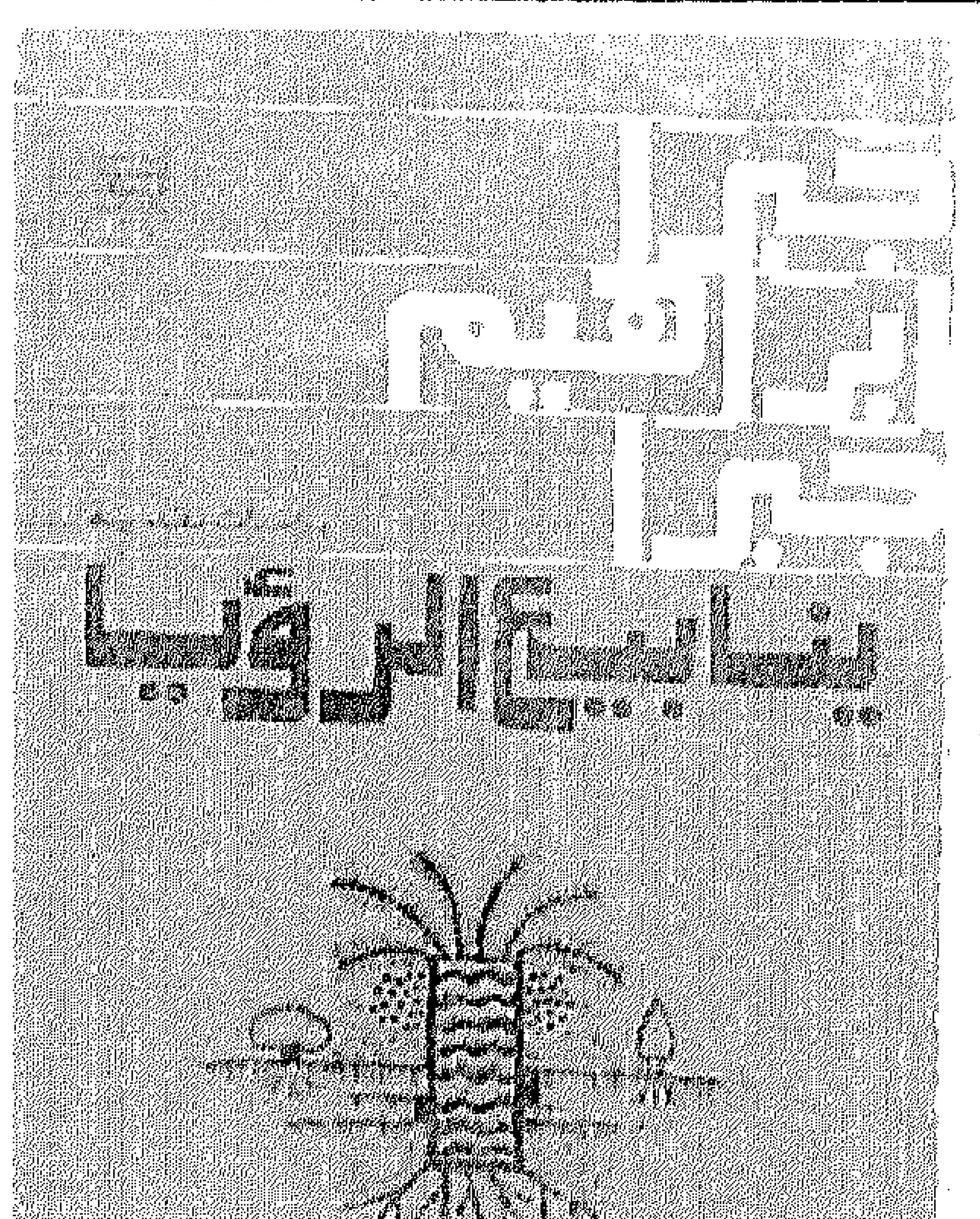
الطبيعة أكثر ميلا نحو النزاهة العلمية. ومن ثم، تم استبعاد الشعر كنظام لغوي ظل المؤلف بواسطته يعبر عن رؤيته ومواقفه ويقدم تفسيره الخاص للأحداث التي يصورها عبر هذا الشكل الأدبي الفني أو ذاك.

ومن المعروف كذلك "أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا، ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير، أصبح بإمكانه إذن أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لا تنهض به أدوات فنية أخرى ليست لها كهربائية الشعر القادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف. ولكن ينبغي أن نضع في حسباننا أن كل شيء في الفن إنما هو تمثل أو استيعاب متبادل، فحين نجد الشعر يجعل الأداء المسرحي أكثر تكاملا وثراء، فإننا نلاحظ كذلك أن المسرحية التي أغناها الشعر قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية. ولذلك يمكن القول بأن التأثير هنا إنما هو تأثير متبادل وليس ثمة من طرف متلق وآخر صانع للفعل.

من هنا يمكن أن نخلص إلى حقيقة، وهي أنه طالما أن الشعر أداة لا غنى عنها لفن مسرحي رفيع. فإن المسرحيات العظيمة في التراث المسرحي العالمي كانت مسرحيات شعرية. وهذه حقيقة يجب أن تنال حظها من الملاحظة. (٣)

وغير خفي أيضا على الباحث والمتتبع والمهتم، أنه طيلة تاريخ الفن الدرامي الطويل، أي منذ الإغريق الأوائل والكتاب التدشيني "فن الشعر" لأرسطو، وهذا الفن يطرح أسئلته الوظيفية والتعبيرية والجمالية الكبرى، وعلى رأسها علاقة المسرح بالشعر. وظهرت في عمق هذا المنجز الفني آراء عديدة طرحت مفهومها لهذه العلاقة، واحتدم النقاش حول دور الشعر في المسرح وقضايا أخرى لها ارتباط وثيق بتحديد طبيعة الدراما الشعرية نفسها، مما استدعى اللجوء إلى مسائل لغوية أخرى، منها تحديد مفهوم كلمة "شعري poétique" والتي تتضمن على الأقل سمات ثلاثا: أولها أنها تشير إلى نص شعري وتشير ثانيا إلى الناحية الرومانسية التي لا تخص الشعر وحده، وتنطوي هذه اللفظة ثالثا على الناحية الغنائية والأسلوب والموسيقى. (٤)

ويمكن الرجوع - في هذا الإطار - إلى آراء إليوت ورونالد بيكوك وبرناردشو وجون كوكتو وصموئيل بيكيت.. وغيرهم من شعراء الدراما والكتاب والنقاد والمفكرين والمبدعين الذين رغم اختلاف مرجعياتهم الفلسفية والفنية والرؤيوية في النظر إلى مسائل الشعر والدراما والعلاقة بينهما، فهم لن يخالفوا - ربما - إيمان إليوت بالشعر ورأيه الشهير القائل بأنه "على الشعر أن يبرر وجوده في المسرح" بمعنى أنه لا يعود لهذا الشعر من مبرر لوجوده في المسرحية إذا كان لمجرد الزينة فقط. ولذلك أراد إليوت من الشعر أن يبرر وجوده الدرامي. وعلى الكاتب الدرامي -



يضيف إليوت - أن يؤثر في الجمهور على مستويين دفعة واحدة.

نعرض - هنا - أيضا لرأي آخر له أهميته القصوى في إضاءة "الشعر في المسرح" أو "الطبيعة الشعرية في المسرحية" لرونالد بيكوك في كتابه "فن المسرحية" حيث يقول: "ليست المسألة مجرد نص لغوي. ذلك أن الحساسية المعبرة في الدراما مؤثرة بشكل فعال. فإن الصور الحاضرة لا تلك التي تتسلل من الذاكرة بشكل معتم، هي التي تصعقنا. وأن الأصوات واللغة تؤثر في مشاعرنا وفق هدف منشود باستمرار. فالدراما والشعر لا يكمنان في واحد أو آخر من هذه المظاهر ولكن فيها مجتمعة". (٥)

إن الجزء الخالد في مسرحية ما إنما هو الكلمات. والكلمات التي ترفع إلى أقصى طاقاتها هي الشعر بعينه. وهذا ما ينطبق على تعريف كولردج للشعر بقوله: "إنه أفضل الكلمات في أفضل نسق". وهذا بمثابة رد على القائلين بأن الشعر في المسرحية هو وسيلة من وسائل الزينة. فهو كالديكور مثلا. ذلك أن الدراما الشعرية ليست هي الدراما النثرية المتبرقعة بالشعر. وليست هي تلك المقاطع الوصفية الجميلة أو ذلك التأمل العميق الذي جعل من مسرحيات شكسبير مسرحيات شعرية. ولقد كتب إليوت في هذا يقول: "إن مؤلف الدراما الشعرية ليس مجرد رجل يمتلك المهارة في فنين ويتقن طريقة نسجهما معا، وليس هو المؤلف الذي يستطيع أن يزين المسرحية بلغة شعرية وبحر عروضي. إن مهمته تختلف عن ذلك كثيرا، تختلف عن مثل هذا "الكاتب المسرحي" وهذا "الشاعر". ذلك أن المؤلف الذي نهدف إلى خلقه هو أكثر تعقيدا وله أبعاد معينة(٦).

لنعد الآن إلى مسألة التجليات: تجليات الدراما الشعرية والقصيدة الدرامية في تجارب بعض شعراء الدراما والمؤلفين المسرحيين البارزين في الغرب. من أمثال إبسن وإليوت وكريستوف فراي وشيلي وبايرون وكيتس وماترلنك. ولنمثل لذلك. نظرا لضيق المجال هنا. بتجربة شكسبير في مسرحيته العظيمة "ماكبث". هذه المسرحية التي تعد بحق أكثر المسرحيات تحقيقا للسمات الأساسية الثلاث التي تتبنى عليها تحديدات مفهوم "الشعري le poétique" السالف ذكرها في هذا العرض.

ذلك أن في هذه المسرحية الرائعة وحدة عضوية وتكثيفا في المعنى والصورة وقدرة على رفع الحدث المسرحي إلى مستوى يكتسب أهمية عالمية طالما أنه يجسد تجربة إنسانية. وربما توضح هذه القطعة (أو المشهد) من المسرحية الغرض الذي أشرنا إليه. حين يدخل ماكدوف ولينوكس قلعة ماكبث في الصباح بعد اغتيال "دنكان". وقد ذهب ماكدوف لمناداة الملك. في حين ظل لينوكس مع ماكبث يتبادلان حديثا قصيرا:

لينوكس: أيسافر الملك اليوم؟

ماكبث: هذا ما ينوي: ما نواه بالأمس.

لينوكس: الليلة كانت عصيبة، وقد قلبت العاصفة مواقد الغرف التي بتنا فيها. ويقال أنه سمعت في الجو صيحات ألم، وصرخات موت، وجلبة مخيفة اختلفت فيها

الأصـــوات وأنذرت بكوارث هائلة، ومستقبل حافل بالفوادح. فما انقطع نعيب

البوم مدة الظلام. وزعم بعضهم أن الأرض أخذت بهزة حمى فزلزلت.

ماكبث: لشد ما ساءت هذه الليلة.

لينوكس: لا أذكر وإن كنت في اقتبال الشباب أني رأيت كأهوالها.

(يعود ماكدوف)

ماكدوف: يا للفظاعة ! الفظاعة الفظاعة ! يقصر الفكر عن تصورك.

ماكبث ولينوكس: ماذا حدث؟

ماكدوف: هنا أتى شيطان الدماء بأشنع ما يقدر عليه. هنا استبيحت أحرم الدماء،

وحطمت أبواب الهيكل المقدس، فأخرجت منه حياة السيد.

ماكبث: أية حياة؟

لينوكس: أتتكلم عن جلالة الملك؟

ماكدوف: ادخلا الغرفة واعجبا بما تريان من الخطب الجلل. ثم لا تسألاني أن أنبس

بلفظة. بل انظرا وتكلما أنتما.

(يذهب ماكبث ولينوكس)

ماكدوف: (متمما حديثه): قياما. قياما. ليقرع جرس الاستصراخ. اغتيال. خيانة.

بنكو. دنلبان. ملكولم. هبوا من مضاجعكم. القوا عنكم ذلك الرقاد الهادئ الذي

لا يحسن التشبه بالموت...

وتعالوا انظروا الموت بعينه. نهوضا. نهوضا. اشهدوا يوما يريكم كيف تكون

خاتمة الدنيا؟

ملكولم. بنكو. انبعثا من قبريكما. وادنوا دنو الطيفين لتتم بكما روعة هذه الرؤية.

(تدخل ليدي ماكبث)

ليدي ماكبث: ماذا جرى؟ لماذا هذا الاستصراخ الذي أيقظ كل نائم في البيت؟

(الترجمة لخليل مطران)

❖❖❖

يلاحظ هنا أن قمة الفعل الدرامي المزدوج تبدأ حين تدخل ليدي ماكبث وتسأل بسخرية: ما الذي جرى؟ لماذا هذا الاستصراخ الذي أيقظ كل نائم؟

وكان ذلك في الواقع بفعل بوق خفي. أو هاجس دفين دعاها للحكم. وهكذا فإن مغزى المسرحية كله - إدانة ماكبث وزوجته - يتم تكثيفه في صورة مركزة ضمن هذا المشهد. ويكشف لنا الشعر عن كل ما يجري في الواقع. وهذه البراعة الفنية التي استطاعت التعبير عن كل دقائق الأحاسيس والمواقف الإنسانية، إنما هي من عنديات شكسبير وإحدى مزاياه الكبرى. وإذا أردنا أن نعزو هذا المفهوم إلى جهة معينة، فإن مفهوم العصر الإليزابيتي عن الكون والحياة جدير بأن يحتضن هذا المفهوم. (٧)



نسوق هنا أيضا مثالا آخر من مسرحية "هاملت" لشكسبير. واحدة من مآسيه الأربعة العظيمة والكبرى: إضافة إلى: "عطيل"، "مكبث" و"الملك لير" حيث يتوهج العنفوان الشكسبيري صورة ولغة.

وهذا هاملت يقول في أول مونولوغ له في المسرحية، بعد خروج الملك والملكة ورجال الحاشية:

- آه ليت هذا الجسد الصلد يذوب/ وينحل قطرات من ندى./ يا ليت الأزلي لم يضع شريعته/ ضد قتل الذات. رباه. رباه./ ما أشد ما تبدو لي عادات الدنيا هذه/ مضنية، عتيقة، فاهية، لا نفع منها/ ألا تبا لها. تبا. تبا لها. إنها حديقة لم تعشب / شاخت وبزرت. لا يملأها إلا / كل مخشوشن نتنت رائحته / أهكذا تنتهي الأمور - لم يمر على موته شهران. / بل أقل من شهرين. أقل من شهرين. / ملك رائع، إذا قيس بهذا / كان يعشق أمي / فلا يسمح لرياح السماء بزيارة وجهها إذا اشتدت .../ (... (يجب أن أصرف فكري عنه. أيها الضعف. اسمك المرأة لشهر مضى، ولم يعتق بعد ذلك الحذاء / الذي مشت به وراء جثمان أبي / وكلها دمع مثل نايوبي.../ ...ألا أيتها العجلة الفاسقة، ترقعين / بمثل هذه السرعة، الأشرعة الزانية ! ...

(الترجمة لجبرا إبراهيم جبرا)

ففي "هاملت" - أيضا - أساليب تعبيرية عديدة إضافة إلى الشعر المرسل الذي بلغ به شكسبير القمة من قوته وبلاغته". كما يقول جبرا إبراهيم جبرا أفضل من نقل شكسبير إلى العربية. "وقد توخى شكسبير هذه الأساليب المتفاوتة خدمة لغرضه الدرامي. منها الملحمي الذي يعارض ساخرا أسلوب بعض معاصريه المتسم بالفخامة الجوفاء (على لسان أحد الممثلين). ومنها الشعر المقفى، والشعر الغنائي والشعر القصصي، والشعر الجنوني الذي يتراوح بين الرقة الفاجعة والهلوسة المذهلة (على لسان أوفيليا)، والشعر الرباعي التفعيلة المثقل في (التمثيلية ضمن التمثيلية). والنثر المركز البارع (على لسان هاملت) والنثر المتقطع الذي يسخر به من كلام أهل البلاط إلى آخر ما هناك من تلاعب أسلوبي متواتر. (٨)

❖❖❖

❖ تجليات القصيدة الدرامية في بعض التجارب الشعرية

العربية:

إن التجارب الشعرية الدرامية العربية قليلة نسبيا، إذا ما قورنت بالتراكم الحاصل في الشعر اليوناني الذي احتضن المسرحية لقرون طويلة، والشعر الأوربي الذي اكتملت في رحمه العديد من مقومات المسرح الشعري أو الدراما الشعرية.

ومن المعروف أيضا أن الشعر العربي عرف المسرح بشكله الأوربي في أواخر القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش وأبي خليل القباني. ثم جاء أحمد شوقي فيما بعد فأدخل فكرة المسرح الغنائي مستفيدا من مشاهداته المسرحية في فرنسا ودراسته لحوادث التاريخ الكبرى وخصوصا التاريخ الإسلامي.

ولأن مجال هذا العرض لا يتسع هنا للحديث عن تجربة أحمد شوقي في المسرح الشعري العربي وغيرها من تجارب الرواد في هذا المسرح كصلاح عبد الصبور وعلي أحمد باكثير والشرقاوي.. وغيرهم ممن كتبوا المسرحية الشعرية بتفاوتات معينة في الأسلوب والرؤية والفنية. سأحاول أن أختم هذا العرض بوقفة مركزة عند ثلاث تجارب شعرية عربية معاصرة، لم تنتم للمسرح الشعري أو الدراما الشعرية بالمعنى الكامل لهذا الانتماء مثلما أسلفنا الذكر في هذا العرض، بل بالشكل الذي يجعل من هذه التجارب خزانا حقيقيا لأشد أنواع الصراع والموت وغربة الإنسان وسطوة الفعل المحرك لمأساة الإنسان والانتماء. هي العناصر المكونة للحمة "الشرط الإنساني" - إن صح التعبير - ولدراما القصيدة والوجود والوطن. إنها تجارب قاسم حداد وعبد الوهاب البياتي ومحمود درويش، كواحد من أبرز الشعراء العرب في التاريخ الحديث. والذين استطاعوا تحقيق المعادلة الصعبة بين جمالية الشعر وجماهيريته. هذا الشاعر الذي - رغم ارتباط تجربته الشعرية في مجملها بالأرض والمقاومة استطاع كذلك أن يتجاوز موضوع المقاومة وأرض فلسطين ليقفز إلى أفق جديد. لتشتبك قصيدته مع سؤال الوجود والمأزق الإنساني.

ومن المؤكد أيضا بأن درويش ليس وحده - من شعراء العربية المعاصرين - من اشتملت قصائده على أبعاد حقيقية للبناء والتوهج الدراميين، الكفيلين بجعل كل قصيدة أكثر قوة وجعل الشعر يستحق لحظته ووظيفته في آخر المطاف. إذ هناك تجارب شعرية أخرى أساسية في هذا المجال، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تجارب أدونيس في قصائد "إسماعيل" و "أغاني مهيار الدمشقي". والبياتي في "النور يأتي من غرناطة" و "قداس جنائزي إلى نيويورك". ثم قاسم حداد في قصيدة "البحر" أو ما يمكن نعته بقصيدة "القناع"، حيث يتخذ الشاعر لمخاطبته قناعا يسميه "خاتون" كرمز وكينبة عقلية واجتماعية واسم شائع في الخليج، ليجعل منه عمقا شعبيا. حيث يكون الشاعر بهذه الطريقة حول المرأة، أي امرأة إلى تكوين رمزي - دلالي، خاضع لأن يحمل قناعا أو يصير قناعا. إذ من يقرأ قاسم حداد في قصيدة البحر وديوانه "انتماءات" - يقول الناقد العراقي ياسين النصير - يصل إلى "حقيقة أن خاتون القناع والنموذج هي نهاية المعرفة والسؤال لتاريخ طويل حمله الشرق ببريته وصحرائه وبحره وحجره وعشقه ولغته وكلماته.. فخاتون الخلاصة والموقف، هي الحامل الدال على عمق هذا التراث وعلى إشكاليته أيضا.. إن من يقرأ قصيدة البحر، يقرأ تاريخ المعتزلة كله، ويقرأ تاريخ الثوار المعاصرين كلهم، ويقرأ التداخل بين المناضل الثوري وبين القتلة في آخر المطاف. (٩)

أما البياتي في قصيدته "النور يأتي من غرناطة"، "فالفعل - يقول د. صابر عبيد الناقد العراقي في دراسة حول هذه القصيدة - بدلا من أن يتجه نحو الشرق، كما هو المعتاد، فإنه يتجه إلى غرناطة: آخر معاقل الحضور العربي الإسلامي في أوربا. لتتمخض بنية العنوان عن محاولة استعادة شعرية لحضارة ما زالت حاضرة ثقافيا وفكريا.

تتألف القصيدة من خمسة مقاطع تتوزع فيها أساليب التعبير الشعري، حيث يتداخل السرد بالدراما، وتتفاعل أنا الشاعر مع أنوات أخرى تتردد أصواتها في أرجاء الكون الشعري في القصيدة. فضلا عن احتشاد المقطع بالكثير من الإحالات على مرجعيات تاريخية وأسطورية دينية وتراثية. تضاعف من زخم الحساسية الحضارية في جوهر الفاعلية الشعرية.

"أتكور طفلا كي أولد في قطرات المطر المتساقط فوق الصحراء العربية. لكن الريح الشرقية تلوي عنقي. فأعود إلى غار (حراء) يتيما. يخطفني نسر، يلقي بي تحت سماء أخرى، أتكور ثانية. لكني لا أولد أيضا، أتخطى الوضع البشري، أدور وحيدا حول الله وحول منازله في الأرض. يلاحقني صوت كمان يعزف في الليل عليه مئات العشاق المسكونين بنار الميلاد. أحاول أن أتوقف عند الوتر المرتجف المقطوع. ولكن الموسيقى تجرفني. أصرخ عند الذروة. إيقاع مصحوب ببكاء إنساني. يندفع الآن ويخبو. موسيقي أعمى ينزف فوق الأوتار دما. يرفع مثلي يده في صمت فراغ الأشياء. ويبحث عن شيء ضاع يدور وحيدا حول الله. بصوت فمي أو فمه يصرخ. تحمله الذروة نحو قرار الموجة. يبكي تحت سماء بلاد أخرى. لكن الأوتار تظل تلاحقني في صمت القاعة. من منا يولد في هذي الصحراء الآن؟"

تبدأ الذات الشاعرة ببناء سردها الشعري عبر جملة شديدة الكثافة ومحتشدة بطاقة تدليل سيميائي عال. وتستمر منظومتها الفعلية بتتابع حركتها السرد - درامية لمضاعفة حركة الفعل الشعري ودوره في بناء الحدث. إن الفتنة التي يطلقها البياتي حوارا مع الحضارات تغني مشهدة الشعري والنثري. (١٠)

نصل الآن إلى تجربة الشاعر محمود درويش. ونقف قليلا عند بعض التجليات الدرامية في قصيدته "الجسر" التي تبدو حكاية بسيطة في ظاهرها، لكنها في العمق تمور بدلالات قوية وعميقة. أبطالها ثلاثة: شيخ وابنته وجندي قديم. ثم هناك الذات الشاعرة التي تعد الشاهد على الأحداث والراوية لها. تتوفر قصيدة "الجسر" على كل المقومات الدرامية من زمان ومكان وحوار وحدث ومشهدية، هذه المقومات التي من شأنها أن تجعل من هذه القصيدة نصا مسرحيا بامتياز لو خضعت لتركيب معين وصياغة مسرحية. ثم تبدو كما لو أنها في حد

ذاتها مسرح للموت والمعاناة واختبار الانتماء للأرض. مسكونة شخوصها بالحنين وحلم العودة إلى الوطن. حيث ينتصب الجسر الذي تحرسه دوريات الاحتلال بوابة للوطن المغتصب، ثم مكانا للذاكرة المتعبة وزمانا للارتطام بتراب الذاكرة وهوائها المضرج بالقتل. أو كشخصية من شخوص المشهد القاني الذي يحفل بالرصاص والغربة في أرض الوطن.

استخدم درويش في هذه القصيدة تقنية الحوار بالإضافة إلى فعل "قالوا" الذي يتكفل بفعل الرواية والسرد. ثم حدد "المساء" كزمن تبدأ فيه عودة الأشخاص الثلاثة (الشيخ وابنته والجندي القديم) إلى ديارهم، ليجدوا الدم والمصيدة والبيد في انتظارهم:

كانوا ثلاثة عائدين / شيخ، وابنته، وجندي قديم / ... لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق / دم، ومصيدة، وبيد / ... وكان النهر يبصق ضفتيه / قطعا من اللحم المفتت / في وجوه العائدين ... / لن يمر العائدون / حرس الحدود مرابط / يحمي الحدود من الحنين ... أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز / هذا الجسر، هذا الجسر مقصلة الذي رفض / التسول تحت ظل وكالة الغوث الجديدة / والموت بالمجان تحت الذل والأمطار، من / يرفضه يقتل عند هذا الجسر، هذا الجسر / مقصلة الذي ما زال يحلم بالوطن.

وعلى امتداد القصيدة يروي الشاعر، تارة من خلال شخوصه الثلاثة، وتارة من خلال لسانه كراو وكشاهد على الأحداث والجريمة مأساة أو محنة العائدين. ومع إسدال الستار على نهاية النص يصف لنا الشاعر ما آل إليه حال الجسر المصنوع من اللحم البشري المفتت فيقول:

(والجسر يكبر كل يوم كالطريق / وهجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى / الوادي تماثيلا لها لون النجوم، ولسعة الذكرى / وطعم الحب حين يصير أكثر من عبادة).

"إن الجسر هنا - يقول الناقد أحمد فضل شبلول - في دراسة له حول هذه القصيدة - ليس عنوانا للقصيدة، وإنما ككلمة محورية دار النص حولها، وتكررت ثماني مرات خلال العمل كله.

١ - كانوا ثلاثة عائدين / شيخ وابنته وجندي قديم / يقفون عند الجسر.

والجسر في هذه الحكاية يأخذ موقفا حياديا. فهو مجرد مكان يشارك مشاركة موضوعية من ناحية، ولكنه من ناحية أخرى يمثل عند هؤلاء العائدين أملا في عبوره للوصول إلى الضفة الأخرى.

٢ - كان الجسر نعسانا / : إن حالة الجسر هنا، تدلنا على أن شيئا ما سيحدث عندما يصحو الجسر.

٣ - أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز هذا الجسر / : يبدأ الدور الحقيقي للجسر في الظهور. وتبدأ المشاركة الدرامية في النص. وهو في هذه الحالة يكون مصدرا للخوف عند هؤلاء العائدين بعد أن كان مصدرا لأملهم.

٤ - هذا الجسر مقصلة مقصلة الذي رفض التسول / : مع الظهور الرابع للجسر، تتضح لنا الحقيقة كاملة. وتتضح لنا طبيعة وظيفته الدرامية في النص الشعري وفي الحياة (خارج النص أيضا).

٥ - الموت بالمجان من يرفضه يقتل عند هذا الجسر / : الظهور الخامس للجسر يعتبر بمثابة المسرح الذي تتم فوقه أحداث جرائم القتل.

٦ - هذا الجسر مقصلة الذي ما زال يحلم بالوطن. / : مع الظهور السادس، يعود الشاعر للتأكيد على طبيعة ووظيفة هذا الجسر الذي عبوره. أو حتى الرغبة في عبوره. تعني الحنين والحلم بهذا الوطن السليب.

٧ - والجسر حين يصير تمثالا / : هنا نجد توظيفا جديدا للجسر الذي يصير تمثالا. فكلمة "تمثال" أضافت بعدا جديدا للجسر.

٨ - والجسر يكبر كل يوم كالطريق / : وفي النهاية، ومع كل هذه الممارسات والتوظيفات للجسر، يأخذ الجسر شكلا آخر. يصبح عن طريق كاف التشبيه طريقا محفوفا بالمخاطر والموت. طريقا من الصعب، بل من المستحيل اللجوء إليه. فليبحث العائدون عن بديل آخر للوصول إلى منازلهم. إن كان هناك بديل أصلا. يصبح الجسر طريقا طويلا من اللحم المفتت. ومن جثث الذين حاولوا العودة. (١١)

إنها دراما القصيدة والأرض والوجود. لا تقل أهمية ولا مأساوية عن مآسي "هاملت" أو "ماكبث" أو "الملك لير" أو غيرها. دراما الإنسان الفلسطيني المعلق بين "الجسر" وحلم الارتطام بالوطن.

إحالات:

١ - patrice Pavice. dictionnaire du théatre. Messidor/ éditions sociales. Paris 1987. p 291-292.

٢ - Esthétique Théâtrale.(textes de Platon à Brecht). Jacques scherer. Monique Borie. Martine de Rougemont. Editions SEDES.1982.p 152.

٣ - عبد الستار جواد - "في المسرح الشعري" - الموسوعة الصغيرة. عدد ٩٤. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. الجمهورية العراقية. ١٩٧٩.

٤ - المرجع السابق.

٥ - المرجع السابق.

٦ - المرجع السابق.

٧ - المرجع السابق.

٨ - جبرا إبراهيم جبرا - "ينابع الرؤيا" - المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (الطبعة الأولى) بيروت. ١٩٧٩. ص ٤٢ - ٤٣.

٩ - ياسين النصير - "تشكيل الصورة المألوفة في قصيدة "البحر" لقاسم حداد - العراق. موقع على الإنترنت.

١٠ - د. محمد صابر عبيد - "الشعر وفتنة حوار الحضارات: من خصوصية المشهد إلى كونية الرؤية" - مجلة "عمان". العدد ٩٠ كانون الأول. ٢٠٠٢. ص ٤.

١١ - أحمد فاضل شبلول - "قراءة في قصيدة "الجسر" للشاعر محمود درويش" - الإسكندرية - موقع على الإنترنت.

"شموس الغجر" لحيدر حيدر: الرواية صوتا لفناء الوعي

د. شرف الدين ماجدولين - المغرب

في حقل الجماليات الروائية دوماً مشكلة أسلوبية على قدر كبير من التعقيد؛ تتجلى في سعي الروائي إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المأثورة للوقائع والمواقف والأفكار، وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى، وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني، والارتباط بمستوى خاص من الاستبطان التخييلي. لذلك كانت النصوص المفردة معنية بكشف موقعها من مركبة البلاغة المخصوصة لسياق النوع الروائي، في الآن ذاته الذي تستمر في ابتداع فعاليات وظيفية جديدة للقيم البيانية للنثر، وتوسيع آفاق الأداء الجمالي لصيغ المشابهة والمجاورة.

والمفترض أنه لم يعد عسيرا على ناقد الرواية وقارئها أن يميزا بين بلاغات روائية عديدة، مناط الاختلاف بينها مرتبط بطبيعة المبنى المجازي، وبأفق الرؤية إلى مقامات التناظر والمماثلة الفكرية. وأضحى بوسع القارئ، اليوم، أن يميز بين مسارات نوعية للكتابة الروائية، وأن يصنف نسيجها التصويري انطلاقا من كشف الأصول الحسية والتجريدية لتشغيل اللغة، والإصغاء لسريان نظام القول العام داخل مقتضيات أسلوب النوع وتشخصه المفرد؛ فينتهي إلى تصنيفات من قبيل: "بلاغة تشريحية"، "بلاغة انشطار"، "بلاغة تشظ"... و غيرها من التسميات التي تروم وسم آلية الاستبدال المجازي، بالقدر عينه الذي تعين فيه مبنى الإدراك، وأفق التخييل.

وقليلة هي الكتابات الروائية التي تمتلك سننا بلاغيا مميزا، وتنطبق عليها صفة مشاريع في المرحلة التي أعقبت جيل نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وسهيل إدريس في المشهد الروائي العربي. ومن ضمن تلك الأقلية يلمع اسم حيدر حيدر، جنبا إلى جنب مع أسماء عبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وغالب هلسا، وحنا مينة، وجمال الغيطاني... وفي بداية الثمانينيات من هذا القرن، كانت هذه الثلة من الروائيين العرب تضع اللمسات الأخيرة لنوع من الكتابة الروائية أثمر فيما بعد شكلا شديد التجانس للاستبطان والكشف التغريبي، يمتلك سننا بلاغيا يمكن أن نطلق عليه وصف: "بلاغة الانكسار"؛ وهي مزيج من سمات الواقعية، والتسجيل، والتمثيل الساخر، والتكثيف الشاعري، والحجاج الذهني، في البناء الدرامي للنص الروائي. حيث تستنفر وظائف الشخصيات، وصور الفضاءات والأزمنة، والمواقف الإنسانية، والبيئة، والمحيط الاجتماعي، وقوالب الاستعارة والوصف المجازي، لإثبات خيبة الارتداد ومحو أمل النهوض من أفق المعنى. وحيث تقرَّر الحقائق المألوفة داخل سياج رمزي محكم لدلالات الانكسار، مما يجعل الإدراك الجديد يصادر بتعديلاته الدلالية تعددية الأصوات ويخرسها لحساب صوت واحد تغلب عليه الهجائية.

في هذه الآونة تجمعت مادة كتاب هام لحيدر حيدر هو "أوراق المنفى" وبعد مدة من إصداره سيطرح السؤال: أيكون هذا الكتاب -الذي هو شهادات صادمة عن أحوال زماننا بنيت في مقالات وخواطر وتأملات نثرية تغلب عليها نبرة الخطابة السياسية- علامة أفول مشروع روائي استثنائي، اختصر ببلاغته، وعنف استبطانه، وشساعة نظرته، رؤية الأغلبية العظمى الصامتة ووجدانها؟ لم يمض كثير من الوقت -حقيقة- قبل أن تأتي مجموعة "غسق الآلهة" القصصية بجواب النفي. لكن من عوّد قراءه طويلا على الرواية بصخب سردي فذ كذلك الذي يطالعنا في "وليمة لأعشاب البحر" و"الزمن الموحش"، كان مطالبا على الدوام بإبداع مثيلات لها دون هوادة. لذا وجب الانتظار طويلا قبل أن تصدر رواية "شموس الغجر" لتبدد هذا القلق وتضع حدا لهذا الترقب.

الرحيل والمنفى هما القطبان الموضوعيان المهيمنان على سجايا السرد عند حيدر حيدر، لذا فمن الطبيعي أن يولع بالسلوك والفطرة الغجريين، ومن المبرر جدا أن يتشرب جرح النكوص العربي، وأن ينفذ إلى أجواء شخصيات تقتسم فيما بينها سمات التوتر والتيه والفعل الهروبي؛ لذا فمهما قد تبدو المسافة الزمنية /الوجودية بين "شبلي عبد الله" بطل "الزمن الموحش" و"بدر نبهان" بطل "شموس الغجر" نائية، فإنها تبقى مسافة ظاهرية تلامس التجليات الموضوعية للأحداث الجزئية، وليست في شيء أداة تمايز باطني يهم حدس الرؤية وكنه المعرفة. وإذن فإن استمرار هذا الجرح سيكون بمنزلة النسغ الإبداعي، الذي سيجعل التشكل الفني لرواية "شموس الغجر" شهادة على الخراب السائد والذاكرة المفقودة، صوتا لفناء الوعي في مستنقع التراجع الجماعي.

هكذا فإن كل سمات الرواية ومكوناتها ستتعاضد في تشخيص الارتداد إلى كنف الفناء والانسحاق الذاتي؛ بدءا بلغة الوصف المتوتر لتنامي الأحداث، وانتهاء بالزمن المشوش الذي يكف عن تمثيل نفسه (بوصفه تعاقبا موضوعيا) ليتخايل كرؤية تخييلية لأزمة الحاضر وإشكالية توصيفه، مرورا بالفضاء الروائي الذي يساير هذا

الامتداد الدينامي مراوحا بين عوالم المحافظة والتحديث (الجبل والبحر، الريف والمدينة...) فمن "كفر حمام" إلى "بيروت" ومن "بيروت" إلى "لارناكا" ومنهما إلى "عيون الريم" كرة أخرى. في سيرورة روائية توائم بين وضعين سرديين متنائيين، تناوب بينهما البطلة "راوية" (الشخصية الساردة) بكيفية يبدو معها الوضع الثاني بالنسبة إلى الأول كالوعي بالنسبة إلى الخبرة، وكأننا بالساردة تريد أن تصور الوقائع الروائية وترسم حدودا لإيهامها أيضا.

تروي لنا "شموس الغجر" حكاية طفلة اسمها "راوية" تولد في بقعة من بقاع الشرق، لأب اسمه "بدر نبهان" ينحدر من أصول أرستقراطية يمتد نسبها إلى بني هاشم ، تضطره سلطة الأب الغاشم (الآغا سعيد نبهان) إلى الرحيل صحبة أمه المطلقة (درية نبهان) وأن يستقر في بيروت، حيث يتفتح وعيه على تجربة الحرب الأهلية، وتتغير نظرته للأشياء والعالم. وإثر انتقاله إلى مزرعة في الريف اللبناني سيعمل على تكوين أسرة يحاول أن يبث فيها من روح مبادئه التنويرية وفكره التحرري، إلى أن يعتقل ذات يوم، ويمضي بضعة أيام في المعتقل، عندها سيصير شخصا آخر، منكسرا، مرتدا عن كل مبادئه، ويسعى للتكفير عن تاريخه بالانخراط في إحدى التنظيمات الأصولية.

تلك هي الحبكة الرئيسة التي تمتد تفاصيلها عبر تفريعات سردية عديدة في الرواية، تتصل بشخصيات المحيط الأسري لـ"راوية" وتطوراتها الدرامية. ويمكن تصنيف هذه الشخصيات بمنطق التمرد والارتداد إلى نوعيتين مركزيتين: نوعية أولى تشمل "بيسان" و"ساجي" (الأخوين الصغيرين) و"درية نبهان" (الجدة)؛ وقد طبعتها روح البراءة الفطرية على نحو كفل التوازن لوظائف الساردة في صراعها مع محيطها الذكوري المشدود إلى الماضي. ونوعية ثانية: تشمل الأب المرتد "بدر" والملازم "نذير" اللذين شكلا امتدادا لاواعيا لسلطة " الآغا سعيد نبهان" البطركية .

وبقدر ما ينقسم المحيط الأسري إلى نواتين تكرس احداهما الاختلال، وتكفل الأخرى التوازن، يتوزع المحيط الإنساني العام بين نوعية تذكي جذوة المقاومة: وقد شملت أصدقاء الجامعة، وشخصية "ماجد زهوان" الفلسطيني رفيق المنافي النائية، ونوعية تكرس التراجع: وتبدو في معظمها غير معينة، ومكتنفة بالغموض، وقد تمثلت أساسا في أفراد التنظيم الأصولي.

والحقيقة أن "شموس الغجر" ستمثل - برغم كل تقاطعاتها وتداخلاتها الدرامية تلك- نسيجا بليغا من الصور الروائية، المتجانسة أشد التجانس، في تمفصلها السياقي الموحي بحدة الانفصام الذي طبع جيلا بأكمله، ومرحلة برمتها، أهم ما ميزهما ضياع الذاكرة وفقدان القدرة على الاستشراف وإعاقة الطموح. تقول الساردة:

" لابد أنها حكاية غريبة، ومفجعة في آن. هذه الحكاية التي أرويها هنا وفي هذا الزمن. زماننا المضطرب والمتحول. هي في النهاية شهادتي عن مجرى حياتي، لكنها في منظور آخر ربما كانت حكايتنا جميعا. مسرى حياة أسرة في بلاد الشرق العربي. تلك التي رويت في ألف ليلة وليلة في الزمن القديم، ثم تناسلت عبر الأجيال داخل ألوان وأطياف، وفي مدارات من أقمار وكواكب ومجرات، ما تزال تدور حول هيولاها الأولى."

على هذا النحو تُفتتح الرواية، لتهجس بعنف التحول الذي يركب مصائر الشخصيات، والفضاءات، والأزمنة المسكونة بالتوتر والدينامية. تحولٌ ينبع من أعماق الذات التمثيلية للوعي الجمعي في سفرها النقدي عبر ذاكرة الأسطورة والتاريخ والمحكي اليومي، كيما يستدرج المخيلة إلى التورط في عوالم ما يستشرف بالحكي، و يمزج مصيرها بمهاويه، ويستفز الذهن للخوض في لعبة التماثل والتماس، بين ماضي الذات بهمومها وآمالها، ومسرى حياة الشخصيات ووظائف أفعالها. ومن ثم لن تكون لتلكم الثورة العارمة من صور الشخصيات اللاذعة، المتناقضة، المأخوذة في صراع محموم إلى أدغال الشقاوة والفرح الفقير، غربة التعبير عن كيان خارجي. لن يستطيع لحاء التاريخ، وقشرة الزمن العابر، أن يمنعانا من التصديق بسمتها الخيالي، مادامت -هذه الصور- تتوحد في جوهر فاعليتها مع أقبية عالمنا الداخلي، وتنوب عن عجزنا في استبطان الموقف المرتبك، والفكرة الحائرة، والقناعة المهدورة، إنه كسر لوحشة التاريخ بإسكانه وجيب التحول الجمالي.

تروي لنا «شموس الغجر» حكاية طفلة تولد في بقعة من بقاع الشرق

ولأن التاريخ في "شموس الغجر" كشف لأطوار النكوص والانكسار، وتشخيص لصوت الضمير الفاني، فإن الكثافة المجازية المؤتلقة تغدو نسغ الوجود المتنامي لعُدة الوصف. وتصيير اللغة الحية، ذات الصلة الوطيدة بمورفولوجيا الجسد، نبض الحياة المتسرب في ثنايا النص. بينما تغني الاستعمالات الفردية اللغة المشتركة. و تضحى الحوارات المتشابكة مرآة لتلاقح الأساليب العليا والدنيا في أفق التخييل. شيء ينتمي لتقاليد الرواية المنولوجية الموهمة بالحوارية، والتي لا تداري بعدها السجالي؛ على نحو قريب مما نجد في رواية "طريق كل حي" لصامويل بتلر أو "جود الغامض" لتوماس هاردي، مع بعض الإلحاح على مركزة ثنائية الحلم/ الانكسار في المحيط الأسري القريب:

"سيتساءل الفتى، وهوفي السادسة عشرة من عمره، بعد أن اكتوى بنيران الخلاف وجحيم الأسرة. داخل البيت العائلي المتوج بهالة الثروة والمهابة والميراث السلالي، سينفجر التناقض. احتدامات، شجارات حادة تلامس حافة القتل. شظايا الانفجارات سترسخ في الأعماق. لطخ سوداء وأصداء تسكن الأعصاب سوف تورث للأجيال عبر الزمن" .

بهذه العبارات ينسج التصوير الروائي الخطاطة الاختزالية لرحيل التناقض بين الألياف الدرامية لذاكرة بدر نبهان، ويمدد آصرة التلاقي مع إيحاءات الافتتاح، في فضاء متوتر، حافل بعناصر التنغيص، يمتح من تراث ألف ليلة وليلة عبق الغرابة القديمة، ومن ذاكرة الإنكسار هيولى الأفول العدمي. من هنا لن تكون لمحيط الأسرة، الغارق في وهدة الجمود والقهر والحصار، رمزية الدليل الاجتماعي المباشر، ولن ينحصر تأثير هذا المحيط في تداعيات امتداده الأفقي ضمن مبنى التصوير، بيد أنه سيمتلك قدرة التصادي مع أفق الزمن الحضاري/ الإنساني المفتوح للشرق العربي، برحابة مجازية تلامس شظايا الوعي المأزوم، وتسكن مدرات إضماره وتجليه.

لذا فمهما كان بدر نبهان واعدا بالنهوض والتمرد، وأيا كانت قدرته على

الخروج من طوق الثقافة الأبوية، وتبني الخطاب التنويري الأكثر جذرية، فإنه يظل قابلا للنكوص بعد أقل العقبات شأنا تعترضه في السياق الروائي. ولن يبقى لذكريات الحرب الأهلية وآثار التثقيف اليساري في خلايا المقاومة، والقراءات الطويلة لأدبيات الفكر التقدمي، إلا رنين الصدى الفاني في المدى المفتوح. تقول الساردة:

" أربعة شهور اعتقال لرجل كان في صلابة الصوان تحوله إلى إنسان في هشاشة الطباشير؟ ... بدا مستحيلا إدراك الحالة الجديدة لأمثولة تطال السماء وهي تنحدر نحو الهاوية. في تلك الحقبة تراءى لي مشهد شبه هذياني، ارتسم كذكرى أو حلم. مشهد سينمائي رأيته أو قرأت عنه، لا أذكر تماما الحادث. حشود وأرتال من حيوانات السمّورات تتراص فوق أعالي الصخور وهي تتأهب للانتحار الجماعي قادمة من الغابات المطلة على البحر. آلاف السمّورات تقذف بأجسادها، في مشهد درامي، فوق الصخور الناتئة وتتمزق لتطفو دماؤها وجثثها فوق مياه البحر." .

إن شخصية بدر نبهان الصلبة القوية، منذورة للانكسار. ومهما ارتقت بها عاطفة الحب، ونضج الرؤية، إلى مرتبة النقاء الثوري، فأنها لن تستطيع -طبقا لأصول التصوير الروائي- التخلص من براثن المحيط الذي يرجح السقوط. بدليل الإشارات الروائية العديدة التي ما فتئت منذ السطور الأولى تهيئ سياق الارتداد حتى قبل أن يتعرض البطل لتجربة الاعتقال.

وليس من العسير إذن إدراك عمق المأساة التي تحاصر الساردة، وهي تتخذ في السياق الروائي وضع الرقيب المحايد الأشد عقلانية؛ فسرعان ما تتجلى الضغوط التي تمارسها الذاكرة القمعية على أنماط الفكر والاعتقاد والسلوك في مدونة من المفردات، والتشابيه، والصيغ الحوارية، التي تتخطى شرنقة الحياد إلى الانخراط في دائرة الحجاج العقدي المنحاز. إن راوية هي "الوعي" في مقابل تجربة الإمكان التي يمثلها البطل "بدر نبهان"، ومن ثم كان صوتها هو الأكثر صفاء ووضوحا وانسجاما، بل وأكثر من ذلك الأشد هيمنة على مراسيم الكتابة والتحبيك؛ صوت سخرت كل سجايا الأسلوب الروائي لخدمة تعييناته وتقوية أدائه السردي.

ليس من العسير ادراك عمق المأساة التي تحاصر الساردة

لأجل كل ذلك فإن وظيفة الاسترجاع التمثيلي للمشهد السينمائي، والهالة الحلمية التي اكتستها "السمّورات" وهي تتأهب للانتحار، والخلفية الطبيعية الموحشة والمفارقة في الصورة، لا تخرج كلها عن نسق الاستكار العقلاني الذي يسخره الوعي لتسخيف سلوك الارتداد، بالقدر ذاته الذي تشكل فيه صوراً فرعية تؤثث الصورة الكلية لفناء الوعي بتفصيل بلاغي يغني نسق التواتر وينفذ مغزاه، قبل أن تضعنا الساردة أمام مشهد الأوج الذي تبلغ فيه صورة الارتداد مداها الحقيقي:

"حين تسربت إلينا أنباء عن اجتماع محفل سري، سيعقد في المقر الديني للبلدة بحضور مجلس شيوخ عيون الريم، لتقرير مصير عودة والدي إلى حظيرة الدين والمذهب، أصبنا بالذهول... موعد الاجتماع كان سريا... وهو يدخل حرم المحفل طأطأ رأسه إجلالا. وضع ساعديه على صدره وهو يتقدم وجسا عبر سرداب نصف مضاء، على جانبيه وفوق أدراجه الجانبية مجامر تعبق برائحة البخور. كان يخطو ببطء، خائفا وحذرا، ومغطى بأمواج الندم والتوق إلى الغفران. وهو تحت غمرات ندمه وخنوعه، كان مدركا بأنهم ينتظرونه هناك على المسرح. العمائم البيضاء، والبرانس السوداء واللحى الطويلة والوجوه الجهمة. المحكمة التي ستقول كلمة الفصل فيه. هم كانوا هناك فوق المنصة-المسرح وهو هنا في السفل. آن وصل نهاية السرداب-الرواق، عبر مسيرة ودع فيها تاريخه الماضي إلى غير عودة، بدت القاعة نائسة الضوء، مغمورة بالظلال والمهابة." .

إن الساردة تسعى إلى إشاعة جو كهنوتي في صورة الارتداد؛ وكأننا إزاء حفل تعميد يجلله الصمت ومهابة الموقف والحضور الطاغي للحركة الطقوسية، أو لقطة علوية لمشهد سينمائي يسعى للإيحاء برمزية الأشياء وغموضها الآثم. ولعل الساردة لم تخطئ القصد بتشخيصها لمشهد الارتداد على هذا النحو الذي لا يتفق في كثير من ملامحه مع الصورة الذهنية المطبوعة في روع القارئ عن محافل التنظيمات الأصولية؛ ذلك أن آلية التخييل وخطة التصوير معنيان في السياق الروائي بالوقع الجمالي والقدرة على إنفاذ المغزى، أكثر من تعلقهما بالتراسل مع حقائق واقعية. وهما في هذه الحال تسعيان إلى استنفاذ طاقة التصادي مع ما ترسب في مخيلة القارئ -منذ الفقرات الروائية الأولى- من أفعال النكوص، لذا عرجتا على أكثر التفاصيل إثارة وغلوا في المجاز، وإن لم يتسع لها نطاق المقبولية الواقعية. إن صور الارتداد الروائية هنا، وطاقتها في تجسيد فناء الوعي، هي أسيرة معاني مشتركة تحضر كآلية ترميز وفعالية تشخيص دلالي، والساردة في هذا السياق تسعى إلى التماهي مع وهج اللحظة ولا زمنيتها الهاربة، كيما تستشرف مستوى التجريد الذهني الذي يمكنها من الخروج من دائرة التوصيف المسكوك للحظة الموضوعية الضاغطة على الوعي.

ولن تفلت باقي الشخصيات الروائية من لعنة النكوص الهروبي تلك، بل ستلاحق خيبة البطل "بدر نبهان" حتى الشخصيات الأكثر تمردا وعقلانية؛ وهكذا تخفق "راوية" (الساردة) -في نهاية المطاف- في استرجاع صورة أبيها الحية المتألقة، كما يحبط "ماجد زهوان" انخطاف حلم العودة إلى الوطن الموعود، لينتهيا معا مغتربين في شواطئ "لارناكا" بدون هدف ولا أمل في العودة، قبل أن يتيها في دوامة من الأسئلة الوجودية تدفع "ماجد" إلى الفناء جسدي في إحدى العمليات الإنتحارية.

❖❖❖

الشيء الأكيد ـ إذن- أن "شموس الفجر" لحظة أخرى في مدار موضوعي احتدمت فيه بصخب أصوات البحر والأنثى وفضاءات الاغتراب عبر محطات المشروع السردي الطويل لحيدر حيدر، وهي في هذا السياق فرصة جديدة لإثراء بلاغة الانكسار بتنويعات تخييلية طالما ولع الكاتب باستدعائها وتضمينها. غير أن الذي لا شك فيه أيضا أنها تمثل تشخيصا جماليا فذا لهموم روائي اختار أن يكون "كاتبا لليأس والقسوة" وشاهدا على "زمن التفكك وخراب الضمير الإنساني" و"صوتا فضائحيا في مواجهة التدهور والانحطاط والعسف" رواية لا نظن القارئ يخرج من تقليب صفحاتها دونما قلق عذب يغري بمعاودة القراءة مرات ومرات.

عبد الحليم حافظ.. وعصر العباقرة

ليلى الأطرش

لماذا يعيش فنان دون غيره في وجدان الأجيال حياً؟ ويُكتب لما قدمه الخلود؟

يبرز السؤال مع آذار من كل عام، حين تتجدد كثافة الاهتمام الإعلامي بعبقرية فنية ما زالت تنافس وتتفوق على كل ما يغرق الساحة الفنية بعد ٢٨ عاما من رحيلها، فما زال عبد الحليم حافظ يتفوق على كل مطربي عصر الفيديو كليب في غيابه.

اتهم حافظ في حياته بالذكاء واستغلال السلطة والإعلام ليصنع تألقه وتميزه، ولكنه ظل حاضرا بعد موته وبدون كل تلك الوسائط والأساليب، ودون ما يتوفر لأصوات الحاضر من تقنية مساعدة.

أكد منافسوه بأن صوته ضعيف، وأنه لو وجد في عصر ما قبل الميكرفون مثل العباقرة سيد درويش وعبده الحمولي وصالح عبد الحي ومنيرة المهدية وأم كلثوم وغيرهم، لفَضَحَه وخانَه ضعْفُ صوته، ولما قدِّر لحنجرته الذهبية أن تحتل مكانتها.

ولكن: من يحدد شروط عبقرية ما غير إمكانات عصرها وادواته؟ الظروف الزمكانية الخاصة والعامة التي تتيح لها نجوميتها، بينما تضيع وتتسرب في الأيام مواهب وقدرات تتفوق عليها كثيرا حين وجدت في غير عصرها.

هو حظ الوجود وقَدَرُه إذن حين ولد في مخاض مناخ تاريخي يعج بالمواهب اللامعة، فكرا وفنا وإبداعا وانفتاحا ووطنية. سار على درب مهدها سيد درويش، الذي تأثر بالطرق الصوفية والموسيقى العربية، وثورة عرابي، وإرهاصات تحرر فكري واجتماعي هو بداية عصر التنوير في مصر والذي سيمتد تأثيره إلى الأقطار العربية الأخرى، ثم عبد الوهاب وتأثره واطلاعه على الموسيقى الغربية وتجديده الدائم للموسيقى العربية. ولكنه لم يقلد أحدا منهم. آمن بموهبته وصوته ولونه فعَبَر إلى النجاح والخلود.

فسر نجاحه لي صديقه وشريكه المحامي مجدي العمروسي " بأنه دخل إلى عالم الغناء مع كتيبة من عباقرة عصره قلما اجتمع عددهم في وقت ما". في كتابة الأغنية، صلاح جاهين، عبد الرحمن الأبنودي، عبد الفتاح مصطفى، مأمون الشناوي، عبد الوهاب محمد، أحمد شفيق كامل، مرسي جميل عزيز وغيرهم، وفي التلحين رعته قمم كمحمد عبد الوهاب وبليغ حمدي ومحمد الموجي وكمال الطويل ومنير مراد، وعاصر دخول الآلات الغربية مع الشباب، الفرقة الماسية وأحمد فؤاد حسن، وغيتار عمر خورشيد، وأورغ مجدي الحسيني. وصادق كبار الكتاب، أحمد بهاء الدين، أنيس منصور، إحسان عبد القدوس، توفيق الحكيم وكثيرين ومن المضحك المبكي ما حدثني به أنيس منصور من أن هذا الصوت الساحركان يستمع صامتا إلى حشرجات منصور وغيره من الصحفيين الذين يغنون أمامه معتقدين بحلاوة صوتهم! ولكنه نافس لاحقا كل مطربي عصره من الجنسين، ودارت بينهم اتهامات وحروب، وردة وفايزة ونجاة ومحرم فؤاد ومحمد رشدي. كما تطلع إلى عروش عبد الوهاب وأم كلثوم، وتحولت المنافسة بينه وفريد الأطرش إلى خصام وحديث مجالس الفن وصفحات المجلات والجرائد وحتى مات. ومعروف أنه كان يدفع رواتب شهرية لمحرري كل الصفحات والمجلات الفنية التي لم يخل عدد من أخباره أو مديحه.

برز صوت حليم في حفل عام لأول مرة وفي أعياد ثورة يوليو الأولى حين قدمه يوسف وهبي بأنه "إبن الثورة"، فكانت نبوءة لم يقصدها. ولمع الصوت الساحرمطرباً، ثم نجماً سينمائياً، ثم صوت الثورة التي رعته فنشر مبادئها أغنيات رددها الشارع العربي كله.

أدرك محمد عبد الوهاب بذكائه المشهور، ومنذ البداية، أن منافسة صوت حليم صعبة، فاحتفظ بالمنطقة التي لا يمكن لحليم الاقتراب منها رغم دراسته للموسيقى وهي التلحين، واحتضن صوت العندليب وموهبته تلحينا وشراكة وإنتاجا وصداقة. وكان يدفع به لمقارعة الفنانين والخلاف معهم، بينما هو في برجه العاجي يحركه منه. أما فريد الأطرش فافتقر لمثل هذا الدهاء، فدخل مع مطرب جديد في صراع وندية كسب منها حليم كثيرا وخسر الأطرش أكثر. افتقر فريد رغم أصله الارستقراطي إلى الدبلوماسية والذكاء الاجتماعي أو كسب الصحافة، بينما أتقنها ابن باب الشعرية الشعبي محمد عبد الوهاب حين تعلمها من أمير الشعراء أحمد شوقي، ثم من زواجه الأول السري من سيدة أرستقراطية، ومن ملازمة كبار رجالات القصر الملكي.

قُيِّض لصوت العندليب الحنون أن يعيش عصر العباقرة والعمل الجماعي، وتلاحم" الكتيبة" الإبداعية، فأتقن استغلالها ليؤكد به تميزه، وليعيش خالدا في وجدان أجيال لم تعرفه، ولكنها تناصره على مطربي جيلها، وهذه عبقرية الإيمان بالنفس والموهبة ورعايتها.

الانزياح الأسلوبي في ديوان شجر اصطفاه الطير

د. ابراهيم خليل

غني عن القول بان ما يميز الشعر عن غيره من فنون هو الأسلوب. وقد ميز أرسطو بين الأسلوب الشعري والخطابي، إذ رأى في الأول أسلوبا يحتاج إلى السلاسة والإيقاع والاستعارة، فيما يستطيع الخطيب الاكتفاء بالاستعارة، لأن الوزن يوحي بالصنعة التي هي نقيض العفوية في عمل الخطيب.

أما لونجاينوس فقد ذهب في كتيبه الموسوم بالأسلوب الرفيع On The Sublime إلى إضافة التأثير العاطفي القوي. ووصف الكسندر بوب (١٦٨٨-١٧٤٤) في كتابه مقالة في النقد البنية المتخيلة في العمل الأدبي بأنها نتاج الحبكة plot والأسلوب style. واشترط درايدن حسن الأسلوب للوصول إلى ما يعرف بالتعرف recognition الذي استبدل به التطهير catharsis.

واكتست الملاحظات الأسلوبية عند الفرنسي بيفون طابعا خاصًا ؛ إذ نجده يؤكد أن لكل كاتب أسلوبا، وأن الأسلوب هو الإنسان نفسه.

وفي أيامنا هذه تحولت العناية بالأسلوب من الانطباع الذوقي الخالص إلى ما يشبه العلم المنهجي الذي يقوم على قواعد وأركان مستمدة من علم الأسلوب stylistics الذي هو فرع من فروع علم اللسان. فدراسة الصفات اللغوية في بلاغ ما دراسةً علمية، غير انطباعية، ولا ذوقية، تكشف عن الوظائف الشعرية، والأدبية، للغة، وهي، بصفة عامة، وظائف جمالية تضاف إلى وظيفتها الإبلاغية، مثلما يؤكد جورج مونان Mounin.

وقد تطورت الدراسات الأسلوبية في نصف القرن الماضي كثيرا. ومما عني به الأسلوبيون الانزياح الأسلوبي stylistic deviation الذي حدده كل من ياكبسون وميشال ريفاتير على النحو الآتي : اختيار الشاعر لعبارة " ويسقط المطر" مثلا قولٌ حيادي، لا هدف له سوى نقل الخبر، وهو خالٍ من أيّ تأثير جماليٍّ، أو توسّع دلالي. في حين أن قولَ كاتب القصة القصيرة " المطر ينقر باصابعه النحيلة زجاج نافذتي الشاحب " قولٌ لا يكتفي بنقل الخبر، ولكنه قول يصوغ خبره صياغة جمالية، فيتشكل أسلوبه الخاص من خلال ينقر.. أصابعه.. النحيلة.. الشاحب. وكل هذه الكلمات خرجت وانحرفت عن مسارها وسراطها المعجمي الخالص (الدلالي) لتعبر عن معنىً جديد مختلف.

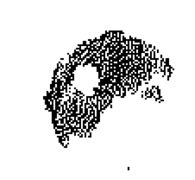


ويحذر الأسلوبيون من خطأ الاعتقاد بأن كل عدول أو انزياح أسلوب. فإذا استخدم الكاتب أو الشاعر كلمة ناقلة أو حافلة بدلا من السيارة فهذا انتقاء لا يمثل أي ثراء في الأسلوب، وهو انتقاء نفعي لا غير، لأن هذه الكلمة أقرب إلى المدلول من الأخرى. أما لو قال: ناقلة مجنحة، مثلاً، فهذا انزياح أسلوبي.

والانزياح هو التعبير الذي استخدم صلاح فضل الانحراف عوضا عنه. واستخدم آخرون الانكسار والانتقاء وكسر النمط، والتكسير، والإزاحة والانزلاق والاختراق والتناقض والمفارقة والتنافر ومزج الأضداد والاختلال والانحناء والتغريب والاختلاف وفجوة التوتر. وهذه التعبيرات التي تجاوزت الأربعين عدداً لم تستطع أي منها أن تكون بديلا مكافئا لتعبير الانزياح deviation ج أحمد الويس، عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، يناير١٩٩٧ ص٥٨-.......٥٩.

كثافة الانزياح

وديوان عمر أبو الهيجا " شجرٌ اصطفاهُ الطّير " يضم نماذج من قصيدة النثر، وهو يمثل، بسبب ذلك، مادة لغوية أولية corpus للتاكد من أن هذه القصيدة لا تفترق عن الشعر الموزون المقفى من حيث الأسلوب باعتماد زاوية واحدة من زوايا البحث هي الانزياح الأسلوبي. وما يفاجئ القارئ هو كثافة الانزياحات، وتواتر



من خواص التركيب الاضافي انه يجعل المضاف جزءاً من المضاف اليه

التعبيرات، بمعدل عال في نماذجه هذه. ففي قصيدته الأولى :" ما تكدّس من حبر الروح " إذا تجاوزنا العنوان، ألفينا الشاعر لا ينثني عن انتهاك الأعراف السائدة في التعبير النثري، لينشئ علاقات جديدة بين الألفاظ، تقوم على الانزياح، أو التوسع في دلالات الألفاظ. ومن أبرز العلاقات التي يلجأ إليها أبو الهيجا في شعره علاقة الإضافة. ففي القصيدة المذكورة نجده يستعمل : خدر الغبار، ووهج السؤال، ودم اللحظات، وبهو الروح، وثلج الغياب، وسرائر التعب، ومهب الموت، وحدّ الليل، وطين الروح، ووسائد الأرض، ورعشة الرحيل، وجدول البدن، وصدر الريح، وقرارة الحكاية، وكأس الروح، وازدحام الخسارات، ومعصم الليل، وشوارع القلب، وحروف البياض، وأصابع اللغة، وحبل الأغنيات، ودهشة الأوراق، وجلد الرمل، وحقل العشق، وفضة الصباح، وجمر الليل، وكأس الوصال، وسلة الأحلام، وسلم الهوى، ووتر البكاء. ويناهز عدد المركبات الإضافية ذات الانزياح الدلالي نحو ثلاثين من خمسة وأربعين تركيبا اعتمد فيها الشاعر على الانزياح في قصيدة واحدة.

ومن خواص التركيب الإضافي أنه يجعل المضاف جزءاً من المضاف إليه أو أحد متعلقاته فيكسب منه بعض الصفات. فعندما يقول خدر الغبار كأنما وصف الغبار بطريقة غير مباشرة بأنه خدرٌ وهذا يندرج على قوله وهج السؤال. فكأنه بطريقة غير مباشرة يصف السؤال بالتوهج، ويصف اللحظات بأنها دامية والروح بانها بهو، والغياب بأنه كالثلج والتعب بالأسرّة، والموت بريح تهب وهكذا .ومن أثرذلك أن الكلمة التي تخلت عن موقعها المعجمي لتحتل موقعا جديدا وتندرج في تركيب آخر تكتسب ظلالا من الموقع الجديد ومن اللفظ الذي اتصلت به. فكلمة حبل أفادت من مجاورتها للأغنيات الدلالة على الاستمرار والتواصل الصوتي الموسيقي من حيث أن التعبير يشعرنا باستمرار تلك الأغاني واتصالها لأن أكثر ما يذكر الحبل للدلالة على الوصال .وتعبيره دهشة الأوراق يشعرنا بأن الأوراق كائنٌ حيٌّ وبأنّ الدهشة شيء مادي محسوس كالورق.

التركيب الوصفي

على أن الشاعر لا يكتفي بهذا اللون من التركيب الإضافي الذي يكون فيه اللفظ الأول مضافا إلى الثاني في علاقة نحوية تقوم على التخصيص، وإنما يلجأ أيضا إلى تركيب وصفي بحيث يأتي النعت مما لا يناسب المنعوت أصلا، فتنتفي صفة المطابقة لتحل عوضا عنها صفة التنافر، أو التناقض، وتضفي العلاقة الوصفية الجديدة بين اللفظين دلالة جديدة على الموصوف.ففي قصيدة "ما تكدس من حبر الروح" يقول : نداءات تئنّ، وموسيقى تنام في الشفتين، ووقت ناشفٌ. وأصعد ملفعا بأهداب اللغة. فالقارئ يفجؤه الشاعر بوصف النداءات بكونها تئن، والموسيقى بأنها تنام وبأن الوقت كالشيء الذي من طبعه أن لا يكون جافا بل مبتلا.

الانزياح النحوي

وقد يلجأ إلى تركيب آخر في استخدام هذا الانزياح عن طريق الفعل النحوي، وهو إحدى الصيغ التي تتطلب فاعلا من شأنه أن يكون قادراً على أداء العمل الذي ينم عليه الفعل، أو مفعولا قابلا لوقوع الفعل عليه من حيث استقامة المعنى. لكن الشاعر يخالف ذلك ويتعمّد الخروج على هذا العرف النحوي. فيقول في قصيدة بعنوان " رأيت ما رأيت " يستعذبني النعاس وفي تهيئة السيف يقول :" لغةٌ تخنجرنا " وكم طيرا سنعزف للسؤال ؟ وأعزف عرسا ويا لغة تحاصرني ! وأشيد حلما و " أتهجى مرور يدي على مصطبة الموت " و" انفلتت ملوحة الحزن " و " سكبت مياه موسيقاي " وتعشقني القصيدة، وتمشطني الشوارع ، وينام البياض.. وتسلّقتْ جثث الكلام بريد الحناجر " وتأوي النجوم، وهامَ الندى.. وينضج الماء، وسالت خوابي الحزن. والقصيدة تفر مني. وتودعني عناويني. ووجوه شربت من آنية اللغة، وحروف معنايَ تنامُ داخل السؤال :

في البال
سيدةٌ تَمشي
تزفها حروف معناي
تنام داخل السؤال
تعرج إليَّ
مثل اللغة
فيصحو في نار دمي
الكلام

تمازج الحواس :

ومن الانزياح الأسلوبي الذي اعتمده أبو الهيجا في قصائده هذه باعتباره أداة أخرى لإغناء الألفاظ بالدلالات ما يدخل في إطار تمازج الحواس. فعندما نقرأ قوله:

ابن الحياة أنا

أبصر سحر منامي في سرائر التعب
أشم الألوان في مهب الموت

تستوقفنا عبارته" اشم الألوان" لأن من خاصية اللون مثلما هو معروف أن يرى ولا يشم، وهو بهذا يفجأ القارئ الذي عليه أن يتوقع المزيد من هذه الانزياحات. منها قوله " يغسلني نشيد احتشد في

ممرات الجسد " فعبارة يغسلني النشيد مما يدهش له القارئ ويصدمه صدمة تجعله يدرك أنه يسير في طريق غير اعتيادي. وفي موقع ثان يقول :

البياض

وقت ناشفٌ، خلف لوحة الجدران
مرتهن لفوضى الأشياء المكللة بالفراغ
وخجل الألوان

فالبياض وقت، والألوان خجلى، والأشياء المادية الملموسة المحسوسة مكللة بالفراغ، وهو لا يفتأ يلجأ إلى حاسة الشم، فحتى المعاني تعبق عنده برائحة الحرقة :

سأفتح للضوء انزياح القصيدة
ليشم
حرقةَ
المعاني.

وقد يجمع أبو الهيجا بين الصوتي والأشياء المادية التي تتكسر،كالنغمات التي لا تفتأ تتحطم حينا وتذوب حينا آخر، والموسيقى التي هي ضلوع... والأسئلة التي تشبه الجثث الدفينة في التراب الذي له فقه مثلما للماء منطق :

طاف بيَ الليلُ
فوق شاشات الأرض
فقه التراب
ومنطق الماء
تعلمت
بين أصابعي أعشاب توهّجتْ
وسرْبٌ من الطير غطاني

والكلام شجرٌ ملتف، " غابة الكلام " وللألوان ذاكرة " والحديقة ذاكرة الألوان " وللأحلام منازل. وكل هذا الفيض من التراكيب التي يتمازج فيها المحسوس بغيره تضيف إلى مدلول الكلمة إيحاءً بمدلول آخر، يترك أمر تقديره، والإحساس به، للقارئ الذي ينبغي أن يقرأ الشعر ويتذوقه تذوّقا وقراءة لا تعتمد على الفهم الذهني العقلي وإنما على الإحساس والذوق والمعرفة الحدسية أو الإشراقية.

الانزياح التركيبي :

والإحساس باللغة هنا لا يقوم على

خالف الشاعر توقعات القارئ مرتين

إدراك ما في النصوص من انزياحات، لنقل إنها لفظية خالصة، حسب، وإنما ثمة انزياح في البنى التركيبية النحوية يقوم التعبير فيها على مخالفة القاعدة المطردة، ففي البيتين التاليين :

بوابة للعشق أفتح
وأتلو ما تكدس من حبر الروح.

يستوقفنا الأول منهما فإذا وازناه بالثاني وجدنا الشاعر قد جعل الفعل أفتح في آخر التركيب، بينما المفعول به في البداية. وأما في الثاني فنجده يتبع القاعدة المطردة فيذكر المفعول في نهاية الجملة. جاعلا الفعل في البدء يليه الفاعل المضمر ثم المفعول : ما تكدس من حبر الروح. واستخدام القاعدة التحويلية في البيت الأول، وهي تغيير الرتبة ، شيء تجيزه قواعد اللغة بشروط، بيْدَ أن الشاعر لم يراعِ هاتيك الشروط، ولكنه لأسباب تعبيرية جمالية خاصة بسلاسة الإيقاع الداخلي، وشحن اللفظة (بوابة) بأكثر مما تحتويه من التأثير العاطفي والوجداني فيما لو بقيت في موقعها الأصلي " أفتح للعشق بوابة " أو " أفتح بوابة للعشق ". ذلك كله صرف الشاعر عن الامتثال للعرف النحوي في سبيل هذا الأثر الذي هو أحد نواتج الانزياح الأسلوبي في التراكيب. ويؤخر الشاعر ضمير المتكلم في قوله " نهاوند الأبجدية أنا " وفي موقع آخر يقول :

رحمة الطيبين في نزهة الموسيقى أخذتني
وعلى خاصرة الريح
نصفين انفلقت

فقد خالف الشاعر توقعات القارئ مرتين، الأولى عندما لم يقل أخذتني رحمة الطيبين وفقا للقاعدة المطردة، والثانية مفاجأة القارئ بالقول : " نصفين انفلقت " إذ كان الأصل أن يقول انفلقت نصفين، فلجأ إلى تقديم ما حقه التأخير لبيان تركيزه على العنصر الذي قدمه والركن الذي هو به أعنى بتعبير سيبويه.. وعلى هذا القياس جاء قوله :

بإيقاع اللفظ أحتفظ.
بئر اللغة أتذكر.

وقد تكرر لديه نوعٌ من التركيب يبدأ بالنائب عن المفعول المطلق الذي تتمثل وظيفته في توكيد الفعل، أو بيان هيئته،أو نوعه، أو عدده. والتوكيد عادة يأتي بعد المؤكد، فقوله " كثيرا أرقص" الأصل فيه أن يكون : أرقص رقصا كثيرا. وفي العربية يحذف المصدر وينوب عنه الوصف كثيرا على مثال قوله تعالى : (واذكروا الله كثيراً) قيل في معناها :أي اذكروا الله ذكرا كثيرا. وقد تكرر هذا التركيب في قصيدته " برَدُ الكلمات " أربع عشرة مرة، مما يضفي على الانزياح التركيبي في شعره مظهرا لافتا للنظر يضاف إلى الانزياح اللفظي، وما يتصل به من إيجاد علاقات جديدة بين الدوال، ولا سيما ما كان منها دالا على المجرّد المعنوي، أو المادي المحسوس ؛ وما يتركه الانزياح التركيبي خاصة في شعره من سلاسة في الإيقاع، يرفد النوعين الآخرين بما يعلي من شأن الشعرية في هذه النصوص التي تنتمي اسميّا إلى النثر، أو إلى قصيدة النثر بكلمة أدق.

بقي أن نشير إلى أنّ عمر أبو الهيجا عضو في رابطة الكتاب، والاتحاد العام للادباء والكتاب العرب، وهو إلى ذلك عضو في فرقة مسرح الفن بإربد، ومحرر في القسم الثقافي بجريدة الدستور.. وله من الإصدارات الشعرية : خيول الدم١٩٨٩ وأصابع التراب ١٩٩٢ ومعاقل الضوء ١٩٩٥ وأقل مما أقول ١٩٩٧ وقنص متواصل ٢٠٠٠ ويدك المعنى.. ويداي السؤال. وقد نشر عددا من المقالات في الأدب.

الى اين تمضي الخرافة

في ثلاثينيات القرن الماضي، شهدت اوروبا موجة من الكساد غير المسبوق بسبب الركود الاقتصادي الذي أدى الى ارتفاع مفاجئ في نسب البطالة، وهبوط حاد في مستويات المعيشة، وتحلل في القيم، وظهور تهديدات مباشرة خطيرة لكل أنظمة الاستقرار والأمن الاجتماعيين.

وقد حملت هذه المظاهر في أحشائها كائنا غابرا غامضا عاد الى الحياة بعد أن اختفى قرونا طويلة، هذا الكائن الذي حن الى الوجود هو الخرافة التي تحررت من قيودها وغادرت كهوفها البدائية كي تهاجم العقل بعد آن استبد بالانسان وأغلق عليه منافذ الحياة والعمل والعيش.

في تلك السنوات العجاف، كان لا بد من ظهور قوى وبدائل اجتماعية وروحية تهدف الى الانتقام للانسان الذي حوله الركود إلى سلعة رخيصة قابلة للتداول والاهمال والإقصاء، لذا لم يكن غريبا أن تمد الخرافة أذرعها لتطال غالبية التشكيلات الاجتماعية وما يحكمها من تصنيفات ونظم تقوم على المنطق العلمي الذي ورثه الأوروبيون عن الثورة الصناعية وعصر التنوير، كما لم يكن مستهجنا أن تتألق فنون السحر وحكايات المخلوقات الفضائية وقدرات الكهنة والعرافين الذين أعادوا الى الأذهان لعنات البحار والجبال والارواح، هذا عدا عن الجنان الزائفة التي وفرتها المخدرات حين انتشرت على نطاق واسع في تلك المجتمعات التي فقدت يقينها، واستبدلت به ممارسات ومعتقدات أدى بعضها الى تهجير الناس من قرى بحالها.

وربما لجأ العقل الجمعي الأوروبي في تلك الفترة من عمر البشرية، إلى تهيئة الأجواء التي أدت إلى إشعال نيران الحرب العالمية الثانية، هربا من كوابيس الكساد وما رافقه من تهتك وخراب كاد يفتك بالبناءات الاجتماعية والعقلية السائدة حينئذ، ومع أن تلك الحرب التي خاضتها جحافل الجيوش خلال الاعوام ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥ لم تحمل للبشرية سوى الوبال والدمار، إلا أنها قهرت الخرافة التي عادت الى كهوفها النائية، كسيرة مهزومة.

لكن الغريب أن عالمنا، ومنذ بداية التسعينيات التي تكرست فيها ثورة المعلومات وأعيد خلالها الاعتبار الى العقل والعلم، شهد موجة عاتية من الخرافات التي ارتدت هذه المرة أقنعة " عصرية متحضرة " تثير الريبة، فقد انتشرت مراكز وجمعيات التنجيم وقراءة الطالع في معظم أنحاء العالم، وازدادت أعداد الباحثين عن خلاصهم في متون الغيبيات، وتصدر المنجمون صفحات الجرائد والمجلات والبرامج التلفزيونية والاذاعية، حتى ان احدى الدراسات التي أجريت في فرنسا مثلا، أثبتت أن أكثر من أحد عشر مليونا من الفرنسيين يستشيرون العرافين والمتنبئين، وأن واحدا من كل اثنين يشعر بظواهر غير عادية خصوصا في الليل، كذلك فقد امتدت هذه الموجة إلى بريطانيا وأوجدت لها مسكنا في عدد من التجمعات السكانية، وفي عالم السياسة أيضا، حيث ظهر حزب أطلق على نفسه (حزب القانون الطبيعي) واقترح تدريس وتطوير التأمل والتحليق الروحي عن طريق اليوجا، فيما أنشأ قبلها وزير الثقافة الفرنسي الاشتراكي " جان لونغ " عقب استقالته (المركز الوطني لفنون السحر والوهم)

وفي أمريكا ظهرت مدارس لتعريف الناس بالقوى الخارقة، وقدرات الملهمين وأسرار الأبراج السماوية وكيفيات القبض على الحظ، وتوالدت جماعات غريبة عزلت نفسها في أماكن خاصة داخل المدن وفي الأرياف، ومارست طقوس انتحار وقتل جماعيين استنادا الى مفاهيم وقناعات غيبية كانت أقوى من الحياة ذاتها !

وفي روسيا، وفور انهيار الاتحاد السوفياتي وانقراض المادية التاريخية، انطلقت الخرافة مدججة بأدوات وملابس جديدة ارتداها الوسطاء الروحيون ومتنبئو الفأل والموظفون المعتمدون المكلفون بمهام التحذير من الكوارث وفخاخ الشياطين، بل ان بعض الأثرياء الجدد أحاطوا أنفسهم بمشعوذين مختصين بإبطال مفعول القوى الشريرة بطرق عديدة منها إخفاء ملابس أولئك الأثرياء وخصلات شعرهم وأظافرهم المقصوصة كي لا تستخدمها تلك القوى كوسائط للإضرار بهم!

أما في عالمنا العربي، فبالإضافة إلى زحف المظاهر الغيبية وانتشارها بشكل يفوق التوقع، ظهرت حالات تمرد جماعية على العقل والعلم والمنطق، حيث يتواجد الآن في الدول العربية آلاف من المشعوذين والعرافين والمداوين الذين يدعون اقتدارهم على معالجة السرطان والسكري والجنون والايدز" وديسك " الرقبة والظهر وسواها، بوسائل بدائية تقوم على النفخ في الآذان، واستخدام العصي والأحذية وقضبان الحديد والأعشاب التي لا يمكن لأحد حفظ أسمائها، كما انتشرت في القرى والأرياف والمدن أيضا، حكايا عن الشياطين التي تحل في ابدان الناس فتذهب عقولهم ولا يتم طردها بغير حذاء المشعوذ ! هذا عدا عن الأرواح التي يراها الناس ليلا وهي تغادر المقابر، وأشباح المحاربين الليليين الذين يجمعون بعضهم من أجل نجدة الأمة العربية وتخليصها من الهوان الذي يحيق بها، مع التنويه إلى أن أولئك المحاربين عادة ما يظهرون في الوجدان الشعبي العربي كلما اشتدت الأزمات وتعمقت الهزائم.

هكذا تعود الخرافة لتحتل مكانة مرموقة في عالم ما بعد ثورة التكنولوجيا والمعلومات، وهكذا يتنامى الإحساس بأننا نعيش مرحلة كساد عقلي وعاطفي، وأننا على أبواب حرب عالمية ثالثة قد تخوضها الأرواح والقوى الخفية هذه المرة بالأصالة!

جمال ناجي

السينما الكويتية

عائشة عدنان المحمود - الكويت

بين طموح المستقبل و إمكانات الواقع

الحديث عن واقع السينما الكويتية الحالي و نظرتنا القادمة لمستقبله لا يمكن أن تتم إذا لم نلق نظرة فاحصة على تاريخ هذا البلد وعلاقته بالسينما هذه العلاقة التي يراها الكثيرون سطحية وعابرة وقد أوافقهم الرأي فيما يقولون إلا أن السطحية هذه قد تشتمل في جانب من جوانبها على العمق والجدية وخير دليل على هذا الرأي هو أن هذا البلد الصغير حديث الاستقلال اهتم بالسينما واعتبرها رافدا من روافد ثقافته المجتمعية الغنية هذا الاهتمام الذي حجم وتراجع في مرحلة لاحقة لفت النظر إلى أهمية إعادة الحياة له من جديد واستثماره نظرا لكونه يشكل معلما رئيسيا لثقافة البلد فلايمكن أن تظل الكويت دولة على هذا القدر من التألق الثقافي والسينما غائبة تماما عن الحياة فيها .

- عودة للبدايات:

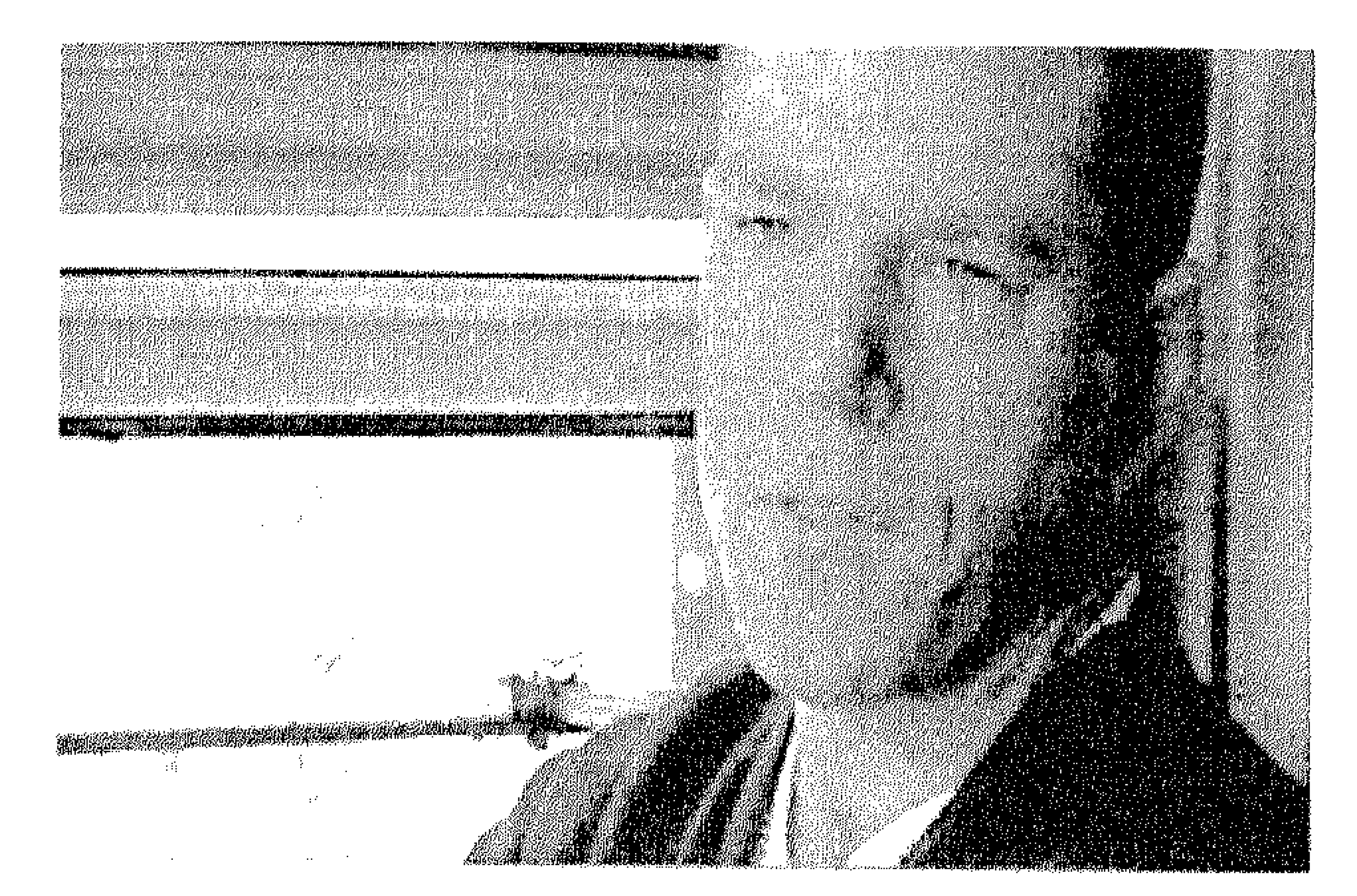
بدايات دخول السينما للكويت كانت عبر قيام بعض الأسر والبيوت الكويتية المعروفة بعرض أفلام ١٦ ملم تلا في منازلهم الخاصة وبحضور الأهل والأقارب والجيران، كما قامت شركة نفط الكويت بعرض أفلام عن بعض الشخصيات المهمة، فهي كانت عبارة عن عروض لأفلام أجنبية تعرض داخل الشركة بحيث يمنع عرضها في مكان آخر بخلاف مقر الشركة الا ان ذلك لم يحل دون سرقة وتسريب بعض النسخ وعرضها في المنازل الخاصة .

وقد كانت السينما في تلك المرحلة تجارة مستقلة راجت من قبل الأشخاص الذين يحضرون أشرطة الأفلام المعروضة في منازلهم من مصر ولبنان ويقومون بتأجير الأفلام مع آلة العرض وكان إيجار آلة العرض يتراوح بين ٢٥ إلى ٥٠ روبية وهي العملة المتداولة في الكويت آنذاك أما إيجار الفيلم فيتراوح بين ٣٠٠ أو ٥٠٠ روبية الأمر الذي جعل العروض قاصرة في تلك الفترة على الأسر الغنية أو الأندية المشهورة كنادي المعلمين في منطقة الصالحية ومن اشهر الأفلام التي عرضت إبان تلك الفترة فيلم (عنتر وعبلة).

البدايات الحقيقية للسينما على مستوى دور العرض العامة، تصدى لها مجموعة من المستثمرين عبر إنشائهم شركة الكويت للسينما التي حصلت على امتياز الدولة لمدة خمسين عاما على أن تقوم ببناء دور للسينما لعرض الأفلام العربية والأجنبية وبتاريخ ١٩٥٤/١٠/٧م، تم توقيع العقد مع الحكومة وشهد ساحل الخليج قيام أول دار للسينما هي سينما الشرقية ثم تبعتها سينما الفردوس وتوالت بعدها الدور السينمائية المكشوفة والمغطاة .

في مطلع الخمسينات وعند إنشاء شركة السينما الكويتية استقدمت الشركة فيلم "أغلى من عينيه" وكان من بطولة سميرة احمد وعمر الحريري، ومع بداية هذا التاريخ تحولت الكويت إلى سوق توزيع للأفلام بالنسبة للسعودية والخليج، والأمر لا يخلو من كون بعض الأفلام تدخل إلى الكويت عن طريق التهريب وقد كانت الأفلام المعروضة في تلك الفترة أفلام ١٦ ملم وكانت اشهر ماكينة للعرض هي ..C.A.

في العام ١٩٦١ وهو عام الاستقلال بالنسبة للكويت وعام



الإصلاحات والإنجازات الكثيرة كان طبيعيا ان يكون من ضمن هذه الإنجازات تلميع الوجه الحضاري للدولة و إبرازه للملأ مثبتا أحقية الكويت في نيل استقلالها وتشكيل موضع قدم على الساحة الدولية بكل تزاحماتها ففي هذا العام شرعت وزارة الإرشاد والأنباء آنذاك وهي تمثل وزارة الإعلام في الدولة بإدخال السينما والتلفزيون للدولة حيث قامت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بإنتاج سلسلة من أشرطة الجريدة المصورة حملت عنوان " مرآة الكويت " وكانت تعرض بشكل دوري كل شهر في دور السينما وتستعرض من خلالها أخبار الحكومة والدولة وعددا من المواضيع الثقافية والرياضية والاجتماعية وقد قام بتنفيذها تقنيون إنجليز.

إلى جانب هذا قامت الكويت بتمويل عدد من الأفلام الوثائقية الفولكلورية والتعليمية التربوية حيث بلغ إنتاجها من هذه الأفلام مع العام ١٩٦٥ خمسة أفلام وثائقية على شريط ٣٥مم و ٢٥ فيلما تثقيفيا على شريط ٢٥ مم، كما نفذت في العام ذاته عدداً من الأفلام كمشارك لأفلام متوسطة الطول ملونة مثل " الطريق إلى مكة " و "الأردن نهر عربي" وعملت على نشرها بلغات متعددة.

وقد طرح الخبراء المعنيون بمجال السينما اسم الكويت لتكون أحد أهم الممولين لإنتاجات سينمائية عالمية ضخمة بحكم موقعها الجغرافي وثرائها المادي و بدايتها المبكرة مع النهضة السينمائية و

قيام السينما في مجتمع مثل الكويت بكل عاداته وتقاليده وحدوده كان شيئاً صعباً



لكن تنبؤات هؤلاء الخبراء للأسف لم تتحقق على ارض الواقع وذلك تبعا لعوامل عديدة.

إلا أن الفترة الحالية أعادتني بالذاكرة لذلك التاريخ القديم العهد فالسينما الكويتية تشهد هذه الأيام صحوة فنية جميلة هذه الصحوة التي بدت تضخ الدماء في عروق الفن السابع من جديد الأمر الذي جعل الحياة تدب في أطراف هذا الجسم الثقافي المغيب.

هذه الصحوة الفنية بدأت على نحو ضيق اخذتا في الاتساع شيئا فشيئا مشكلة تيارا حقيقيا دافعا باتجاه تحقيق الأفضل.

- تباشير النجاحات :

قيام السينما في مجتمع مثل الكويت بكل عاداته وتقاليده وحدوده كان شيئاً صعباً وغير يسير إلا أن وجود جيل حقيقي مهتم وراغب في تحدي المصاعب وتأسيس قاعدة سينمائية حقيقية طوعت هذا الواقع الصعب ليصبح اكثر حرية في تطبيق خيالات مبدعيه والفضل يرجع لعدد من الشخصيات السينمائية البارزة التي لعبت دورا محوريا خلال تلك الفترة ويدين لها الجيل الصاعد بكل نجاحاته، وقد ارتأيت أن أتطرق بشيء من الإيجاز لتجربة كل واحد من هؤلاء.

- محمد ناصر السنعوسي:

التاريخ الذي نعتبره البداية الفعلية للسينما الكويتية والتي نستطيع أن نؤرخ به لوجود السينما كانت في العام ١٩٦٤ على يد المخرج محمد ناصر السنعوسي الذي اخرج فيلما حمل عنوان " العاصفة " والذي يعد فيلم أول روائي قصير كويتي وتناول فيه قضايا مختلفة وهو الذي أرخ لبداية الصناعة السينمائية في الدولة، إلا أن محاولته الحقيقية الأولى في هذا المجال كانت مع بداية دخول التلفزيون للكويت حيث قام بصناعة فيلم عن التوعية المرورية وهو أول فيلم من إنتاج تلفزيون الكويت ومدته لم تتجاوز العشرين دقيقة فقط، هذه الخبرة السينمائية البسيطة، والمتطلعة لتحقيق إنجازات حقيقية فاعلة في الحياة السينمائية دفعت بالمخرج محمد السنعوسي للسفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وذلك مع بداية العام ١٩٦٦ حيث درس عدداً من الموضوعات السينمائية في السينمات المختلفة لاسيما تلك المتعلقة بـ(السينما كولاج) نال بعد ذلك دبلومه في (البرود كاستينج)، وبعد مضي أربع سنوات و أثناء عمله في استوديوهات يونيفرسال تعرف على المخرج مصطفى العقاد وذلك في العام ١٩٦٩ ومن ذلك التاريخ بدأ رحلة العمل مع هذا المخرج والتي بدأت في عمله كمونتير في شركة ARTIST. التي يملكها العقاد وذلك في الفترة المسائية ومواصلة الدراسة صباحا وبهذا شكل رصيدا فنيا ثريا لهذا المخرج الواعد كما يسميها رحلة الحلم لتحقيق أفلام سينمائية مهمة وتجلى هذا التعاون في أبهى أشكاله عبر مشاركته بإنتاج عدة أفلام عالمية مهمة منها فيلما " الرسالة " و " عمر المختار " من إخراج مصطفى العقاد.

- خالد الصديق:

أما خالد الصديق فقد كانت له قصة مختلفة مع عالم السينما بدأت مع إيفاده للهند للدراسة في مدرسة أمريكية هناك، ونظرا للعلاقة الوطيدة التي تجمع الهند بعالم السينما تنامى هذا الاهتمام المتزايد بهذا العالم الأمر الذي دفع بهذا الفتى المغرم بهذه العوالم للهروب من المدرسة وحضور عروض الأفلام بالإضافة إلى تعلم بعض الأمور التقنية الأخرى مثل الإلكترونيات وحضور تصوير الأفلام في الاستوديوهات الكبرى مثل ستديو سنترال والمشاركة بالأمور الفنية المختلفة مثل الديكور وطبع و تحميض الأفلام تلك المشاركة المجانية والمجردة من كل الأغراض فيما عدا الرغبة الحقيقية بتعلم كل تفاصيل العملية السينمائية أكسبت الصديق خبرة لابأس بها في مجال التقنية السينمائية ، وفي أعقاب إنهاء الدراسة الثانوية التحق بمعهد لدراسة السينما في بومباي للتعرف على أساسيات عملية إنتاج الأفلام.

بعد عودته للكويت كان الصديق من أوائل الذين ساهموا في إنشاء قسم السينما في وزارة الإعلام وكان ذلك في العام ١٩٦٤ وكانت أول نتاجات هذا القسم فيلم " علياء وعصام " وهو عمل سينمائي قصير مدته ٢٠ دقيقة على شريط ١٦ ملم، أنجز بعد ذلك فيلما آخر وهو فيلم " الانعطاف المفاجئ " وقد صور على شريط ٣٥ ملم و حمض في استوديوهات بعلبك في بيروت نظرا لان إمكانات تحميض أفلام الـ٣٥ ملم لم تكن متوفرة في الكويت آنذاك، بعد ذلك عمل الصديق على عدة أفلام درامية وتسجيلية وثائقية قصيرة منها فيلم صور في البراري متحدثا عن عمليات الصيد والقنص التي يمارسها أهل الجزيرة العربية والخليج في الصحراء وحمل عنوان " الصقر " وهو فيلم ملون صور على شريط ٣٥ ملم وتم تحميضه في إنجلترا وقد لاقى الفيلم صدى طيبا من قبل المشاركين في المهرجانات المختلفة تلا ذلك تقديم أفلام أخرى مثل " المطرود "، " الرحلة الأخيرة "، " وجوه الليل " و " مسرح الأمل " تلك التجارب الأولية الصغيرة شكلت زادا تقنيا وفنيا مهما للمخرج.

كما ان تلك الأفلام الصغيرة التي خرجت للعالم أوجدت لدى الآخر تساؤلات حول طبيعة عيش هذا الشعب الذي لا يكادون يعرفون عنه شيئا، وكانوا ينظرون له على انه شعب مترف لم يعرف شظف العيش أو مشقاته ومن وحي هذه التساؤلات ولدت الرغبة في تحقيق فيلم يتحدث عن تلك المرحلة فضلا عن إدراكه العميق لعدم كفاية هذه التجارب الفنية الصغيرة لاخراج كل ما يعتمل في عقل وقلب هذا المخرج، فضلا عن ان تراكم تلك التجارب المتعددة الأمزجة خلقت حافزا جديدا في روحه حفزه لصناعة أول فيلم روائي كويتي طويل، وخلق فيلم روائي طويل ليس بالأمر اليسير خصوصا إبان تلك الفترة التي لم تكن تعرف هذا الانتشار الواسع

قصة السينما في الكويت هي قصة كل من حمل الكاميرا على ظهره في يوم قائظ

لفن السينما، وبالتالي دفعت لتكون أولى الخطوات في هذا المجال القصة او البناء الدرامي للعمل فبدأ الصديق رحلة طويلة جدا من البحث الجدي العميق عن هذه الركيزة التي يقوم عليها العمل كله، إلى أن وجد ضالته أخيرا في نص قصة قصيرة للكاتب عبد الرحمن الصالح حملت عنوان " الدانة " كانت تتحدث عن كفاح أبناء الكويت ومقاومتهم للظروف المعيشية القاسية للحصول على لقمة العيش والكفاف، وخرج السيناريو لتلك القصة بمشقة مماثلة لتلك التي تم العثور على القصة بواسطتها، وقد واجهت عملية تنفيذ الفيلم الكثير من الصعاب والمشكلات من أهمها تلك المتعلقة بالتعامل مع الممثلين غير المحترفين ومحاولة التوفيق بين مواعيد التصوير والإمكانيات المتاحة لهؤلاء، لا سيما في ظل غياب الاطلاع الحقيقي على كيفية العمل السينمائي أو أساسياته الفنية المختلفة، في الواقع كان يعد هذا الفيلم مجازفة لكل العاملين فيه وعلى رأسهم مخرج العمل إلا أن الإيمان العميق بأهمية تطويع الواقع السينمائي للتعبير عن مشكلات البيئة وبضرورة خلق التواجد السينمائي الحقيقي لدولة الكويت إبان فترة تكوينها الأولى فضلا عن حماسة واندفاع الصديق كلها سهلت خروج تلك التجربة المهمة، فانتهى تصوير الفيلم في أربعة أو خمسة اشهر وهي مدة قياسية لإنتاج الأفلام وتمت عملية استخراج النيجاتيف في معامل تلفزيون الكويت أما المراحل الفنية الأخرى المتعلقة بالفيلم فقد تمت في استديو مصر في القاهرة، وعندما انتهى الفيلم بشكل مبدئي اقترح سفير دولة الكويت في القاهرة آنذاك الأستاذ حمد الرجيب عرض تلك النسخة على حشد يضم نخبة من المجتمع القاهري بهدف استطلاع آرائهم واخذ ردود أفعالهم حول هذا الإنتاج الكويتي المبدئي وبالفعل تم ذلك بحضور عدد من النقاد والصحفيين ولاقى ذلك العرض صدى طيبا وتقبلا صحفيا ونقديا مهما، ولدى عودة الفيلم إلى الكويت تم استقباله بشكل رسمي، وقد شكلت في هذا الفيلم البيئة البحرية الكويتية الحقيقية بكل تفاصيلها وواقعها القاسي مادة مثيرة أثارت الإعجاب والتقدير على نحو واسع نال على أثره الفيلم الاعتراف العالمي عبر حصوله على الكثير من الجوائز في المحافل العربية والعالمية وصلت إلى تسع جوائز منها جائزة مهرجان قرطاج وفنيسيا ودمشق، حتى أن مخرج العمل يرى أن فيلم " بس يا بحر " يشكل المادة الوحيدة الموجودة عن الكويت قبل اكتشاف البترول.

وسعيا وراء الخروج من ثوب هذه التجربة الناجحة قرر الصديق تقديم تجربة روائية طويلة أخرى فوقع اختياره هذه المرة على رواية للروائي السوداني الطيب صالح " عرس الزين " لينفذها فيلما يحمل نفس الاسم، لكن هذه التجربة كانت تحمل الشيء الكثير من الاختلاف عن بس يا بحر ففيها معالجة لقضية النفاق الديني في المجتمعات الإسلامية وهي أحد الأسباب التي دفعت بالصديق لاختيارها دون سائر الأعمال الأدبية المتواجدة في تلك الفترة هذا إلى جانب الأسلوب الفريد الذي تميز به البناء الفني للقصة، تلك التجربة التي تصنف على أنها اقل نجاحا من التجربة الأولى بس يا بحر ويرجع الصديق السبب في ذلك إلى المحتويات الأنثروبولوجية والعادات والتقاليد المحلية الجميلة الموجودة في الفيلم بحيث جاءت مكثفة بعض الشيء بحيث اصبح من الصعب هضمها أو استيعابها من قبل المشاهد العادي، كما يرى أن "بس يا بحر" قصة قصيرة طورت لتصبح فيلما متكاملا الأبعاد والقصص بينما " عرس الزين " رواية طويلة من الصعب اختزال مفرداتها وجمالياتها في صورة فنية تغري المشاهد وتشده حتى آخر لحظة.

ومن وجهة نظري الخاصة أجد إن تراجع نجاح " عرس الزين " مقارنة بفيلم " بس يا بحر " يرجع لابتعاد الأول عن البيئة المحلية وتعبيرها عن مجتمعات وبيئات أخرى غريبة عن المتلقي ذاك الذي لم يخبر هذا الاختلاف ولم يع وجوده إلا متأخرا بينما " بس يا بحر " فقد جاء ناضجا بكل تفاصيل هذا المجتمع الصغير وملتصقا به ومعبرا عنه إلى أقصى الحدود.

ولكن الفيلمين لم يكونا التجارب السينمائية الوحيدة في مشوار خالد الصديق فإلى جانب هذه الأفلام نفذ الصديق فيلماً جديداً حمل اسم " الشاهين " وهو عن قصة للأديب الإيطالي بوكاتشيو مقتبسة من قصصه القصيرة بعنوان (ديكاميرون) وكتب السيناريو لها خالد الصديق بالتعاون مع كاتب سيناريو من إنجلترا هو جون هاوليت.

وفي ختام حديثنا عن تجربة المخرج خالد الصديق نورد ما قاله بشأن تجاربه السينمائية ونظرته الخاصة لها حيث قال " لقد حاولت في هذه الأفلام الثلاثة بتنوع بيئاتها الدرامية تقديم عمل جاد مختلف عن السينما التجارية الهابطة، وفي نفس الوقت سعيت في هذه الأعمال إلى أن أبين الأبعاد التاريخية والحضارية لنا، فبالطبع هذه الأعمال لها أبعادها، وترتبط بروح المكان والبيئة والزمن وهذه الأعمال كلها ترتبط أيضا بالحالة النفسية أو المرحلة الظرفية التي أكون فيها عندما اختار العمل، والتي تسيطر علي طبعا من البداية حتى أقع على القصة المناسبة واحول هذه القصة إلى فيلم سينمائي "

- هاشم محمد :

بدأت علاقته بالسينما كسائر أبناء الكويت الأوائل ممن لم يعرفوا الأفلام والسينما إلا عبر العروض الخاصة التي تقام في منازل الوجهاء والأثرياء من أبناء الكويت، حيث تستقدم العروض من جمهورية مصر العربية تلك الفضاءات الواسعة التي تفتحت أمام أعين هذا الطفل الصغير ذي العشرة أعوام، جعلته ينشأ مثل الكثيرين غيره ممن عشقوا هذا العالم وذابوا وتوحدوا مع تفاصيله، هذا العشق الأولى دفع للعمل في العديد من المهن التقنية الصغيرة كالمونتاج والمكساج والتصوير وذلك قبل أن يوفد في بعثة خاصة إلى استوديوهات هيئة الإذاعة البريطانية في لندن،بعد عودته من تلك البعثة قام هاشم محمد بإخراج عدد من الأفلام التسجيلية مثل (الفنون، غوص العدان، غوص الردة، الفلك) وشارك بهذه الأفلام في بعض المهرجانات السينمائية العالمية، تلك التجارب الصغيرة مهدت لخروج التجربة الكبرى الثانية على صعيد الأفلام الروائية الكويتية للمخرج خالد الصديق متمثلة في فيلم " الصمت " و الذي يعد أول فيلم بالألوان في تاريخ السينما الكويتية وقد انتج في العام ١٩٨٠ وقد صورت اغلب مشاهد هذا الفيلم في جزيرة فيلكا الكويتية.

وعن تجربته السينمائية تحدث محمد هاشم قائلا " قصة السينما في الكويت هي قصتي مع الحياة كما هي قصة كل من حمل الكاميرا على ظهره في يوم قائظ، أو أمضى ليلته محدقا في المافيولا، أو غاص في البحر لساعات لينجز لقطة لا تستغرق اكثر من ثوان على الشاشة، أو حبس نفسه وزملاءه في استديو لمدة عشر ساعات لتسجيل مقطوعة موسيقية... كل هؤلاء هم الذين شكلوا بأعمالهم قصة السينما في الكويت، وهم سيستمرون من خلال

الأجيال اللاحقة في رسم صورتها المستقبلة، وعلينا أن نتذكر أخيرا أن مايهم في النهاية هو الإنجاز وليس السمعة "

- وكان الغياب:

إلى تلك المرحلة كان ما حققه جيل الرواد من أفلام ونجاحات تحسب للكويت وتزيد رصيدها كان أمرا مبشرا بالخير ومحمسا للغاية، ولكن المفاجأة التي حدثت كانت في غياب الحركة السينمائية تماما عن الشاشة إلى درجة نستطيع أن نقول معها إنها تلاشت تماما إلى أن عاودت الظهور على يد جيل سينمائي مختلف.

ولكن الفجوة الكبيرة التي تفصل ما بين الجيلين السينمائيين ساهمت في تغييب السينما الكويتية عن الواقع السينمائي العالمي فالكويت كما اعتادت أن تكون هي حجر الزاوية في كل تغيير وهي مرتكز الحراك الاجتماعي والثقافي في المنطقة فمن خلالها تنتشر ثقافة أو فكر معين لجيل معين وتشمل بلدان المناطق المحيطة بها أمر محزن ومثير للتساؤل والاستنكار.

توقف هذه العجلة لمدى طويل من الزمن كان له ما يبرره لعل من أهمه:

١- تلك المحاذير الاجتماعية المحافظة التي تسم وتطبع الحياة الكويتية المحلية وتطوقها بسياج محدود الأفق، على الرغم من كون هذه الحجة مردودة فإيران وهي اكثر دول العالم تشددا وتقييدا للفكر شهدت نهضة سينمائية نوعية وشاملة وضعتها على خارطة الإبداع العالمي منذ عقود طويلة.

٢- وقد يكون سبب آخر دافعا في هذا الاتجاه مثل إحجام قطاعات الجمهور العريضة عن التعاطي مع هذا النوع من الفنون والثقافات على اعتبار انه لايصل إليها بسهولة وصول الدراما التلفزيونية البسيطة مثلا التي تخاطب الفئات المجتمعية على تنوعها واختلافها.

٣- ولعل السبب الأهم بين كل تلك الأسباب كما أراه شخصيا هو صعوبة احتراف العمل السينمائي فهذا الفن من اصعب الفنون امتهانا وتطبيقا فضلا عن استهلاكه لكثير من الوقت والجهد والدراسة والخبرة في مقابل ندرة استقطابه لجمهور نوعي من أشكال الجماهير.

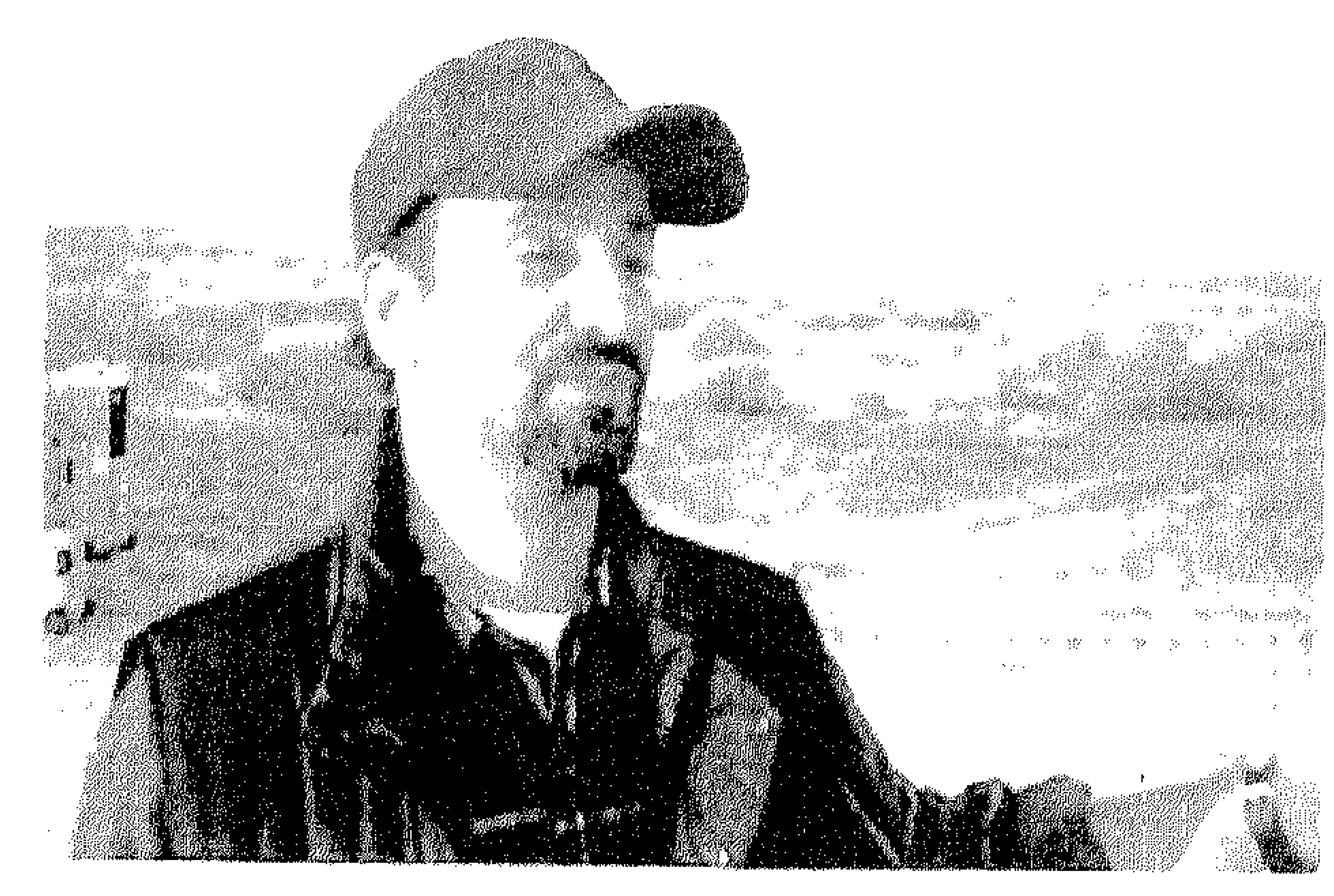
وبما أن السينما الكويتية تعد امتدادا طبيعيا للسينما الخليجية فقد أورد المخرج البحريني بسام الذوادي رأياً في هذا المجال حيث يرى انه من أسباب غياب الصناعة السينمائية الخليجية عن الواقع السينمائي العربي والعالمي ترجع فعليا لعدة أسباب من أهمها:

١- أن الصناعة تحتاج إلى استوديوهات ومعامل ومعدات وأفلام خام وعدد هائل من المتخصصين في شتى المجالات وسيولة نقدية وبناء مدن سينمائية وهو أمر يصعب تحقيقه في الفترة الحالية فضلا عن إن التفكير في هذا الشأن الآن يعتبر أمراً متأخراً عن زمنه الحقيقي بما يقارب نصف قرن، ناهيك عن غياب الخبرة الإنتاجية السينمائية.

٢- عدم وجود متخصصين مثل المونتير والمؤلف الموسيقي ومدير التصوير وكاتب السيناريو بالإضافة إلى متابع الإنتاج السينمائي وفني الإضاءة ومهندس الصوت ومهندس الديكور ومدير الاستديو (البلاتوه).

٣- الكثافة السكانية المحدودة، فسكان منطقة الخليج يعرفون بكثافتهم السكانية الصغيرة مقارنة بالدول الأخرى التي تشكل السينما فيها صناعة حقيقية ومهمة الأمر الذي يجعل المنتج الممول يتردد للمردود المادي المتأخر و للتكاليف الكبيرة.

وبين كل تلك الأسباب التي قد نجدها مقنعة وحقيقية، إلا إنها لا



تبرر هذا الغياب التام.

- السينمائيون الجدد وتيار الحداثة:

بقي أن نشير إلى أن فترة الثمانينات لم تشكل غيابا تاما عن الحياة السينمائية فيها فقد برزت أسماء عدد من السينمائيين الذين غزوا الساحة السينمائية بأفلام تسجيلية متميزة من أمثال عبد المحسن حيات الذي قدم أفلاما تسجيلية كثيرة قارب عددها تسعة أفلام تسجيلية كان من أهمها " حرب الشوارع "، " هذا هو بيتي "، " وفرق الـ ١ ٪ "، " بذل وعطاء " وفيلم حمل عنوان " حرا كان وسيبقى" ونال عنه جائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية في مجال الإخراج السينمائي وكان فيلما وثائقيا انتج في العام ١٩٩٧ يحكي عن تاريخ دولة الكويت، حيث عبر من خلال فيلمه هذا عن فكرة سامية تلخصت في إبراز فكرة نشأة الكويت وبأنها ليست نبتة بلا جذور ظهرت في حقل النفط بل هي تطور طبيعي لتراكم حضاري في مجتمع مستقل قام قبل اكثر من مائتي عام على أساس راسخ من الإيمان والجهد والحرية، ويحسب للمخرج عبد المحسن حيات مشاركته الرسمية في إنتاج مشاريع فيلميه لصالح دولة الإمارات العربية المتحدة في فيلم بعنوان " الإمارات... طريقا إلى التميز " إلى جانب هذا اهتم حيات بالإنتاج السينمائي إلى درجة أسس معها شركة خاصة للإنتاج السينمائي أطلق عليها اسم " حيات ميديا " ولم يكن عبد المحسن حيات المخرج الوحيد الذي ظهر خلال هذه الفترة فقد ظهر مخرجون آخرون من أمثال إبراهيم قبازرد، حبيب حسين و عبد الله المحيلان الذين أنجزوا أفلام تسجيلية مختلفة.

كل هذه الأعمال التسجيلية الصغيرة لم تظهر الواقع السينمائي بالشكل المطلوب أن يظهر به فقد غابت السينما الروائية عن الوجود.

ما يعنينا مناقشته الآن هو حقيقة النهضة السينمائية الكويتية الأخيرة والتي جاءت ضمن تجارب سينمائية خليجية سبقتها ورسخت لها الثوابت فمن أعمال المخرج البحريني الفذ بسام الذوادي الأخيرة مثل أفلام " زائر " و " الحاجز " انطلقت محاولات سينمائية خليجية عربية لتشمل الوثائقي والتسجيلي والقليل جدا من الأعمال الروائية فظهر للوجود جيل سينمائي جديد عبر محاولات وليد العوضي في أفلام "هاتف من الكويت" و "صمت البراكين" متواصلة مع تجارب المخرج عبد الله المخيال صاحب الرصيد الوثائقي الضخم فقد حقق المخيال أفلاماً مثل في " اثر أخفاف الإبل" الذي أنتجه في العام ١٩٩٦ ونال عنه عدداً من الجوائز مثل الجائزة الذهبية في مهرجان القاهرة الثالث للإذاعة والتلفزيون

والمركز الثاني وشهادة تقدير في مهرجان وايلد سكرين العالمي في مدينة بريستول في بريطانيا فضلا عن ترجمة الفيلم لعدة لغات وعرضه على شاشات التلفزة العالمية، في تجربته الإخراجية الثانية قدم المخيال فيلم " ظلال الصحراء " اتبعه بعد ذلك في العام ٢٠٠١ بفيلم " بادية العرب " وفيه تجول في الصحارى العربية راصدا التراث البالغ الثراء والثقافة الغائرة في القدم والقيم التي غرست في نفس البدوي وتأصلت وتفاعلت في ظل ترحاله الدائم في مناكب الصحراء فالعمل كان تجسيدا رائعا لتلك الصور الحية في قلب الصحارى القاحلة الجافة وصراع أفرادها معها ومع أجوائها الحارة وكائناتها المختلفة وقد نال عن عمله هذا جائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية في مجال الإخراج السينمائي، و على ذات النهج الوثائقي الخاص الذي اختطه لنفسه المخيال قدم تجربة مميزة جديدة حملت عنوان " المغول رعاة السهول " في فيلم من جزءين قدم بدعم من تلفزيون الكويت في محاولة أولى لمشاركة الجهاز الإعلامي الرسمي للدولة في المشاريع السينمائية الوليدة وقد اختلفت كتجربة تماما عن المحاولات التسجيلية السابقة ففيه نمو واضح لرؤية المخرج السينمائية وتطور ملموس لادواته الإخراجية مؤكدا من خلالها على ضرورة العناية بتفاصيل المشهد السينمائي وزوايا كل مشهد وجمالياته مما جعل من العمل بشكل عام لوحة فنية ممتعة للحواس والعين وبحق يعد هذا الفيلم أحد أهم الأفلام التسجيلية و أكثرها تميزا ولا زلنا بانتظار التجربة الجديدة للمخرج والتي لم نشاهدها بعد مثل فيلم " البادية السمراء "، هذا ويستعد المخيال لخوض تجربة تسجيلية جديدة حول البيئة الطبيعة في الجزيرة العربية حاشدا لها الكثير من الجهد والاستعدادات للخروج بها إلى حيز الواقع بشكل متفرد.

إلا إنني أرى أن تأصيل الواقع السينمائي الكويتي لا يتم إلا عبر الأعمال الروائية تلك التي تخلق الجو السينمائي العام بكل عوامله فقد جاءت أخيرا تجارب في هذا التيار حيث قدم وليد العوضي تجربته الأولى عبر فيلم روائي قصير نفذ على شريط ٣٥ مم و حمل عنوان " سدرة " وكان من بطولة الفنان الكبير سعد الفرج تلك التجربة البكر التي لفتت الأنظار وبقوة إلى جدية هذه المحاولة وتميزها إلا أن العوضي عمل على تنفيذ تجربة أخرى موازية في فيلم حمل عنوان " أحلام بلا نوم " الذي تناول من خلاله العمليات الإرهابية التي ارتكبت في الحادي عشر من سبتمبر ورؤية الأمريكيين لواقع الحلم الأمريكي من خلال حديث خمس شخصيات مختلفة فتحدث الفيلم عن قصة سيدة شابة فرت من الحكم الشيوعي ولم يكن معها وقت ذاك سوى ٣٠ دولارا فقط لتصبح بعد ذلك بسبع سنوات طبيبة وقصة اللبناني المهاجر وراء حلمه الخاص الذي يفقد ابن أخيه خلال تلك العمليات بحيث يصبح الطرف المتهم بالإرهاب هو ضحية لعملياته كما تحدث الإطفائي الذي فقد أصدقاءه خلال تلك الحرب وكذلك الجندي الذي خدم بلاده في السلم والحرب دون أن يتخيل في يوم ما أن تكون بلاده ضحية هذه الحرب غير العادلة والصحفي ذو الأصل الأفريقي الذي يثبت أن فرصة الحلم متاحة للجميع على الرغم من كل القيود والحواجز تلك التجربة السينمائية المميزة التي حققت أصداء واسعة ومؤثرة لا سيما وأنها أتت في خضم ظروف عالمية دامية خلفت نوعا من الرفض لكل ما هو عربي ومسلم، فبرزت للوجود هذه المؤازرة الحلوة على يد شاب عربي خليجي مسلم جعلت الغرب يعيدون النظر في حقيقة العرب ونواياهم، وقد عرض هذا الفيلم في العديد من المحافل الدولية مثل مهرجان كان وأيام بيروت السينمائية مترافقا مع ضجة إعلامية كبيرة على الرغم من امتزاج الطابع التسجيلي بالروائي في هذا العمل إلا انه يبقى من الأعمال مؤثرة التي حملت



بصمة كويتية على الساحة السينمائية كما مثلت شاهدا على أحداث مرحلية مهمة شكلت وجه العالم وغيرت خارطة توجهاته.

ولازلنا بانتظار التجربة التي ستكون برأيي مرحلة مفصلية في حياة وليد العوضي السينمائية لأنه راهن في هذه التجربة على كل نجاحاته السابقة واقدم على الكثير من التضحيات في سبيل تحقيقها في فيلم ضخم يسرد واقع حرب حرية العراق من وسط رحى الحرب بكاميرا حقيقية تسجل واقع المعركة وترصد أحداثها بمصداقية عالية.

ولا يمكن لنا أن ننهي الحديث عن واقع السينما الكويتية المعاصرة ونغفل العمل السينمائي الروائي الطويل الذي يعد الأول من حيث عرضه على شاشة السينما الكويتية فيلم " شباب كول " وهو عمل كتبه الأستاذ حمد بدر و أخرجه المخرج التلفزيوني المميز محمد دحام الشمري هذا الفيلم الذي أثيرت حوله الكير من الأقاويل بحيث حمل اكثر مما يحتمل في الواقع، وفيه نوقشت قضية تهور الشباب واندفاعهم الذي يقحمهم أحيانا في المشكلات والقضايا وقد ادى الادوار في هذا العمل كل من الفنان محمد الرشيد والفنانة فاطمة عبدالرحيم والفنان مشعل القملاس وهو نص مهتز يفتقر للتركيز والمنطقية في سير الاحداث هذا الى جانب الأداء الباهت الضعيف لبعض الممثلين إلى جانب الأداء المبالغ الكريكتوري للممثلين الآخرين ولكن على الرغم من ملاحظاتنا الكثيرة على هذا الفيلم لايمكن أن ننكر حقيقة كون الفيلم يمثل نقلة نوعية للفيلم الكويتي اختلفنا أو اتفقنا على نوعية تلك النقلة، بحيث بات بمقدورنا أن نشاهد أفلاما كويتية تعرض تجاريا ففي الماضي كانت تلك العروض مقتصرة على العروض الخاصة بنادي السينما أو العرض التلفزيوني الذي يفقد العمل السينمائي الكثير من بريقه و القه

كل التجارب على اختلاف مشاربها وتباين درجات تمايزها في الرؤية السينمائية تبقى جديرة بالاحترام والتقدير فمجرد الإقدام على إنتاج أفلام سينمائية في بلد لا يملك مقومات الصناعة ولا يعترف بأهميتها يعد مغامرة حقيقية مغامرة محفوفة بالكثير والكثير من المخاطر والإقدام على تلك المغامرة يتطلب الكثير من الشجاعة ومواصلة السير على هذا الدرب يتطلب أيضا الكثير من التشجيع والدعم وهنا يبرز دور المعنيين بالصناعة أو حتى ممن تربطهم علاقة قريبة أو بعيدة بها حيث يتوفر الدعم المادي اللازم لإنتاج تلك الأفلام بالإضافة اللى الدعم المعنوي عبر تعزيز دور صناع هذه السينما وللجماهير هنا كلمة في بحضورهم لها يؤسسون لقاعدة سينمائية راسخة من يعلم فقد تتفوق في يوم ما على السينمات العربية الأخرى، أو قد تتحقق تلك النبوءة القديمة التي تنبأ بها المهتمين بالشأن الثقافي لتكون الكويت عاصمة من عواصم السينما ورموزه.

منير محمد خلف- سوريا

إلى الشاعر الراحل بلند الحيدري

شرفتي عاقرٌ
والمدى مغلقُ
زغردي يا طيورَ الأسى
فأنا مقفل القلبِ
والمشتهى مخفقُ

كنتُ وحدي،
أسافرُ في صوتهِ
صوتُهُ من دم الفجر
يا صوته المحتفي بالوصول
إلى وجعٍ مسرفٍ في الهبوبْ

أزهرَ الحزنُ في شفتي
قادني نايُه لانشطارٍ سحيقْ
هدَّ حيلَ دمي
ليتني لم أكنْ
ليتني حجرٌ في ضفاف المراثيَ
يا ليت في قفصي
ما يجاور سرَّ الذهولِ
أنا لم أجد فرحةً بعدُ..
في غرفةِ الأرضِ
لا أفقَ يحلو لديَّ
أُناشِدُكُمْ أيها الذاهبون إلى الفجر
أن تستعيدوا استمارةَ قلبي
ولا تقطفوا زاد روحي
اكْتبوا في رياح التمني..
رحيلَ الذي ضمَّدَ الغيمَ
فوق حقول العراقِ
رحيلَ الطيور
التي أَلِفَتْ حزنَنا
نثرتْ أغنياتِ "بلند" الجريحة
ترمي بسجّيل آهاتها
عند بابِ الخلافة في كربلاء
يا وجوه الذين أحبُّ
ويا أيها القمرُ
الـ يُعَشِبُ الجرحُ في راحتيه
ويسبح في بركةٍ
عذبة الموتِ
تُغَمِدُ صوتَكَ
في أقحوان الذبولِ
..فكلُّ الذين امتطَوا
قبلَكَ الموتَ
كُنتَ المخَبِّئَ
في دُرَجِ القلبِ حزنكَ
يا شعلةَ الحزنِ
من خفقةِ الطين (١)
حتى دروب المنافيَ (٢)
كنتَ المزيِّنَ
تاجاً لبغدادَ
من دجلةِ الروحَ
كنتَ أبَاً للحنينِ
وما زلتَ غَصَّةَ حرفٍ
ودمعةَ قلبٍ
.لكلِّ قصائدنا القادمةْ

❖❖❖

١. خفقة الطين: ديوانه الأول

٢. دروب في المنفى: ديوانه الثاني

عودة الدونكيشوت من المنفى

حافظ محفوظ - تونس

عَلَيها أن تُصارحني ذئابُ الرِّيح تلك
أكانَ «دونكيشوت» يشرب نَخب عَودته
منَ المَنفى
أكانَ يَمُدُّ قَبْضته إلى المَوْتى ويَشتُمهم
أكانَ كَمَا رووا
أمْ كانَ يَغسل بالحُروفِ لسَانَهُ
ويَقول مَرْحى أيُّها الجند الصغارِ
تَمتَّعوا بوَليمتي
ولْتصْلبوني من جديد

أمْهلوني سَاعةً ممَّا يَعُد النَّمْل
أو ممَّا تَعُدُّ الطير
مُتَّزناً أكادُ أمرُّ من لغة إلى لغة
وأدفعُ كلَّ ميراثي لنائحةٍ تُعدِّدني
أمامَ نُهاتكم:
«هذا شهيدكم الوحيد ولَيتني...
هذا عدوُّكم الوحيد وليتني...
هذا دليلكم الوحيد وليتني...
في حلمه قمراً وَلي..
في كَفِّه قدراً وَلي
صَلصالُ عودته وَلي..
أنْ أنفُخَ الأرواحَ في مخْلاته..
لي ريحُ أسلافي سأزْرعها
لتبقى الأرض عَامرةً بنا
لي عَرْش بَلقيس وشَهْوتُها
وَلي جُندي وَحاشيتي:
حصان من حديد
درْع صلصالٍ ضُلوع النَّخل تلمعُ
خَوذة خشبية
عَرَبات أطْعمتي
بَيارق من نحاس العَيْن
لِي امرأتي التي لا تعرفون وطفلنا.
الآن وسْط فكاهتي أمضي
إلى حربي الأخيرة شاهراً لعبي،
مَزامير الخرافة تَحْجب الأعداءَ
لكنّي أرى أصْواتَهُم
من قال إني لمْ أكرَّ ولم أفر ولم أكن
ليلاً عَلَيهم
فلتلد أبكار مملكتي الرِّجال
أنا مُباه يوم يأخذني الرَّحيل بهم

٢

هيّا ابتدعني لأريك مآثري
وأكون أنت إذا نفخت وكنتني
لا شكل لي
لا اسم لي
لا شيء يُثبت أنني
أشرقت يوماً من غدي.
قلها لأَ سْلَمَ من فكاهات العناصر حول سمعي
قل لأخرج من ظلامي نحو ظُلمتك الجديدة
قل لأقفز شاهراً اسمي عليّهم
هؤلاء وهؤلاء
وقل لأنطق بعد اسمك باسمها
ما هذه جنّات حوّائي
فدعنا ننتبذ من كونك السري جَنَّتنا
سأبدع مثلما أبدعتني
لا اسم لي
لكنني أنصتُّ منك اليك
حين سَررت لي:
ستكون من ذاتي إلى ذاتي هنا
وتكون أشكالي وأصواتي
تكون بدايتي ونهايتي
وتكون لي
أنصتُّ مرات مدى أبديتي
فانزع قناعي
شُدَّني
أطلق صراخي، فُكَّني من أسر هاماتي
فلا أسماء..
لا أسماء لي

٣

اذكر بارقة من مشهدك المنسيِّ
رأيتكَ تقطف غيبك،
تقبس ناراً وتذكِّيها.
كانَتْ هي تفترش الكلمات وتنظر نحوك
قلت لها: سأربي لك غزلاناً وطواويس وأسماكاً..
ظلت تنظر نحوك، تغزل ضحكتها وتلاعب ظلَّك.
قلتَ لها: ما زالت آثارك



في ضلعي، وأكادُ
أحسُّ نشوءك، محض دبيب فيها.
ها إنك تسترقين السمع الى نبضي
ها انك تبتكرين الاسماء وتختلسين صفاتي
ها انك تبتلّين بأنفاسي وتشدّين الشمس الى كتفي
ها انك تتدلين فواكه في لغتي
لم تهمس لك «خذني»!

اذكُرُ كيف مددت اليها الفاكهة السرية
فابتسمَتْ،
كانت اضواء الجنّة تخبو،
والأقمار تَدُور،
تفكُّ حبالَ مَصائرها وتدور،
وكنت تتابع مذهولاً مَسْراها
كنتَ تُتَابع مُحْتضناً حَوَّاءَك مجراها
كنتَ تتابع كيف هَوت بك مركبة ملائكة
ورمتك على كرة يحملها ثَور أزلي
ها هي عُقبى الدار،

وأبناء يبتكرون حياة من جنبيها.
ها انك تسعى منفياً وتكون على الشّرقين نبياً.
أذكرُ كيف نَما ظلُّك،
كنت تهشُّ على أغنامك في الوادي
حين رأيت يداً تُمسك بعصاكَ وترْميها
حين رأيت شيَاهَك تتبعهُ
حين رأيتَ صغارَكَ يأوُون إلى أحْضانه
حين رأيْتَ بَيتك يألف خُطْوته
فصرخْت به: من أنت؟
لتغشى امرأتي
لتضمَّ صغاري
لتعانق أشجاري
مَنْ أنتَ؟
لتسرق شكلي وتكونَ عليَّ وصيّا.
ظلٌّ يحدِّق نحوك
يرقص خَلفك
يرْمي قامات الضّوء بكفّيه
ويضحك في وجهك
إنه يفتح عينيه اذ تُغمضُ عينيكَ
وينظُر فيكَ مَليّا.
فجأة أيقظ الظِّلُ حَوَّاءك المُخْتفية في ريشها
شَمَّ عطر الخطيئة في ابطها
حطَّ كفّين ذئبيتيْن على خصْرها
(كيف أمّدح فردوس نهديك يا حلوتي؟)
كنت تُبصر حوّاك تحضنه
وتداعب في غنج كتفيه وكنتَ
تحاول إشعال عاصفة في المكان
ولكن صوتك خانَك..
فارْتَعت
باسم الكلام الذي جنَّ داخلَ رُوحك
باسم شَهْقتها تحت ظلمته تتلوّى وتمسكه



ظلتْ تنظر منك اليك
تلفُّ على معصمها البرق
وتسجن عاصفةً في عَيْنيها
فيما الأضواء تفرُّ اليها وتعرِّيها

أقم فوق حشائشها خيْمتك الأولى
ليكنِ لك ظل مفتون بك
ليكُنْ لك أبناء يبتكرون الموت

باسم رعشتها الشبقية
كنت أنت حتى تزولَ الظِّلال.

٤

سيكون هذا
عندما تأوي الجياد إلى مراتعها القديمة،
لَنْ أكونَ هُنَاك،
لكني سأذكر ما جَرى
حدسي يُنَبِّئني،
ويسمح لي عَمى الألوان بالرُّؤيا:
ستَدْفعني رياحٌ من علٍ،
لَيْلاً،
تَدُور الأرض داخلَ كَهْفها المائيِّ
دوْرَتَها الأخيرة.
ليس أسرع،
ليس أبطأ،
إنما هي دورة فُجَئيَّة، لي.
كلُّ أشكال الخليقة سوف تنهض
من جديد،
لن تكونَ الشمس حاضرة،
مجرَّد بيضَة في الأفق
تَفقس بهرة ضوئية
ليمرَّ سيِّد هذه الأكْوان
تصْحبه جُيُوش من دخان أزرق
وشعوب اطفال عُراة
يقفزون أمامه.
سيكونُ،
للأطيار أشكالُ النَّبات
وللنَّبات - سلالة المرجان - أجنحة
وللحيوان أغصان تُزيِّنها الثمار
يكون للسَّمك القفارُ
يكون للحَشَرات أنهار و أودية
ستَصعد من شقوق الأرض أمْطار

فيحضنها السَّحاب..
أمّا الجيادُ،
فقدْ تهاَوت في مراتعها،
تلوك ظلالها.
(سألتْ نساء: أيُّنا كانت حبيبتهُ؟)
وقطعن الأيادي بالخناجر
قالت امرأة:
أنا أرضعته لَبني،
وهدهدت الليالي مهدَهُ،

وحَبَوت تحتَ ظلاله،
ونموتُ في أحْضانه،
وشربْت من أقداحِهِ
فاترُكْنَنا،
سَيَهُم بي،
وأقُدُّ من دبر قميص الليل

فلتشهدن أني خنت فرعوني
ويكفيني من الدنيا تردده.

انا ربَّيت ضوء جبينه
وزرعت في شفتيه أقماري
أنا ألقيت ذاكَ السِّحر في نظراته
وعزفت فِتْنته بأوتاري
أنا ناري،
فكيف أرُدُّني عَنِّي
اذا اشْتعلت معي في الليل أسراري؟
سيكون مَا
سيكون.
مملكة من البلَّور تَسْقط
كان شعبٌ من رعاة الرِّيح
يأكل زادَ شعب من رعاة الرَّمْل،
والأفراس تصهل،
ربما صنعت رياحاً حول مرْتعها
ولكن النِّساء رأين صورته على الجدران
كان بلحية بيضاء، كانت لحية بيضاء، كلّه لحية بيضاء.
فتَّشها رعاة الرِّيح، بحثاً عن حبيبته،
فما عَثَروا عليها.
فتَّشوا فمه، فما عثروا عليها،
فتَّشوا كَهْفاً صغيراً،
كان يحرسه الهباء،
فلم يَروا أحداً سواه،
فَقال قائلهم:
أأنت رميت مرتعنا الحصين بمنجنيق الرمل؟
ارتعدت جياد الأرض وارتعدت جياد في الهواء
وكانت امرأة العزيز تَعُدُّ مَخْدعها
تُقطِّع معصم التاريخ..
لَسْتُ أنا ولستُ
أنا.

عدنان الصائغ - السويد

سنوات

إلى حكمت الحاج، في منفاه السويدي الجديد.

نصفُ السيجارةِ، التي رماها
على رصيفِ المحطة
قبل أن يقلعَ القطارُ بأيامهِ الباقيةِ، إلى المنفى
ظلتْ تتوهجُ
وتخبـ...... و
وهو ينظرُ لأنفاسهِ المسكونةِ فيها
تتوهـ...... جُ
وتخبو
كأنها الحشرجات، التي تركها على سواترِ الحروب
كأنها الكتب، التي لمْ يشبعْ منها
والنساء اللواتي......
كأنها المدن، التي مرَّ بها، كقصيدة لمْ تكتملْ
كأنها القبلات، التي رطّبتْ شفتيه ببللها الحارق
كأنها الأصدقاء الصعاليك، الذين انفرطوا
من مقهى "حسن عجمي"
كعنقودِ عنب
....
.....
كأنها الأمنيات، التي ظلتْ تختلجُ في صدره،
قبل أن يرحلَ
القطار
....
كـ........أنها.......
....
.....
نصف حياته التي تركها هناك
.....
....

١٧/١٠/٢٠٠٤ ستوكهولم

غربـــة

مرةً، في القصيدةِ، لمْ نجترحْ وطناً
كان يكفي لكي نتلاقى
مرةً.. كنتِ في لوحةِ المستحيلِ
تسيرين جنبي
فأزدادُ منكِ التصاقا
مرةً، في المواويل
.. أو في العويلْ
مرةً، في الصباح القتيلْ
مرةً، في الرصاصِ الذي أورثَ الدمَ
جيلاً فجيلْ
مرةً، في اخضرارك..
آخيتُ بين الندى المرِّ،
والسوسنة
وملتُ على صدركِ البضِّ، كي أحضنَهْ
فلمْ أرَ إلاّ ضلوعاً تشدُّ الرحيلْ
....
كيفَ من بعد عشرين عاماً
أعدتِ العراقَ الجميلْ
أعدتِ العراقا
أعدتِ النخيلَ،
الضفافَ التي سامرتنا
الأغاني التي أرقتنا
فكنتِ أشفَّ وصالاً
.... وكنتُ أشدَّ احتراقا
....
مرةً..
مرةً...
ربما، يلتقي العمرُ
في صدفة
آهِ... - يا غـــربتي
فيذوبُ عناقا

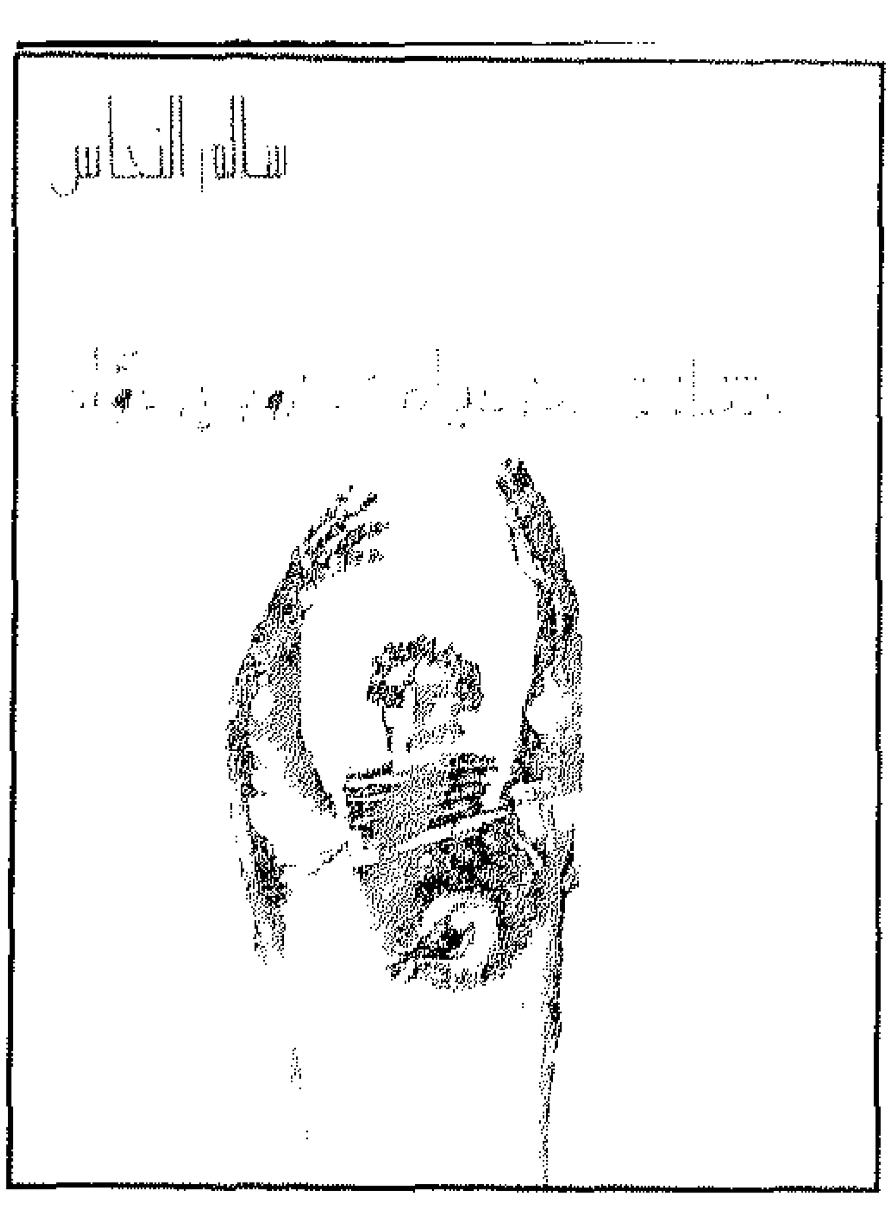
٢١/٧/٢٠٠٤ لندن

تداخل النوعين القصصي والروائي

فخري صالح

سالم النحاس في "وأنت يا مأدبا" و"تلك الأعوام: مقتطفات من حياة دروبي عواد"

يبدو تصنيف فصول كتابي سالم النحاس "وأنت يا مأدبا"(١) و"تلك الأعوام: مقتطفات من حياة دروبي عواد"(٢) إشكاليا بسبب تداخل النوع القصصي مع النوع الروائي، وإصرار الكاتب على وصف ما يكتبه مرة بأنه قصص(٣) ومرة أخرى بأنه قصص قصيرة(٤) موجها القارئ لكي يتعامل مع ما يقرؤه بوصفه نصوصا قصصية لا تشكل سياقا سرديا تتسلسل أحداثه، وتتطور حبكته، وتعاود شخصياته الظهور من نص إلى نص.



لكن هذين الكتابين القصصيين يوفران في الحقيقة أرضية صلبة للنقاش حول انتمائهما إلى أي من النوعين السرديين، استنادا إلى بؤرة التركيز في السرد وقطع سياق النص عما سبقه من نصوص، وهو ما يسلك هذه الكتابة في النوع القصصي؛ أو من خلال بناء النصوص جميعا حول شخصيات بعينها وتكرار ورود الأسماء والأماكن والأزمنة نفسها، إضافة إلى الإشارة بين حين وآخر إلى ما فعلته شخصية من الشخصيات في حدث سابق، ما يشكل إضافة للنص الجديد المكتوب على أثر النص المشار إليه. ومن الواضح أن النص بذلك يدخل في عالم النوع الروائي، رغم الانقطاعات وعدم تطوير الحبكات السردية والاكتفاء بالوصف الموجز للشخصيات والأحداث.

ثمة تداخل واضح إذن بين القصة القصيرة والرواية في ما يكتبه سالم النحاس، ما يجعل كتابته تقيم على الأعراف بين الأنواع ويثير إشكالية سردية تتعلق بالنوع الأدبي وحدوده التي ينكمش داخلها، وما تضيفه إقامة النصوص على الحدود من جدة وغنى إلى عالم الكتابة.

❖❖❖

يعمل سالم النحاس في "وأنت يا مأدبا" على تركيز السرد حول شخصية بعينها يتابع حركتها ونضوجها في الزمان، وسعيها في المكان. ورغم أن النصوص، التي يتضمنها الكتاب، تبدو مستقلة بذاتها، لا يجري تطويرها وتوسيع عالمها وجعلها تتسلسل وتتوضح سياقاتها، إلا أن وجود يوسف، الشخصية المركزية في "وأنت يا مادبا"، في بؤرة هذه النصوص يقترب بها من السرد الروائي ويبتعد عن عالم القصص الموجز المكثف المقتصد الذي يهدف إلى تصوير حركة مفردة وكون ضيق من الأحداث والشخصيات. وما يسميه سالم النحاس "افتتاحية" في الكتاب هو بمثابة توطئة لما سيحدث في فصول الكتاب التالية، وإشارة طقسية تجري على لسان غجرية تقرأ الطالع، لكنها تمسك عن الكلام عندما ترى كف يوسف.

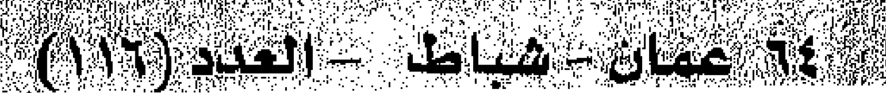
تؤدي افتتاحية "وأنت يا مأدبا" إلى نص يرسم "دائرة في الأفق" ويفضي بيوسف إلى الكون بأكمله. رواية التكوين هذه تمكن الشخصية المحورية في "القصص" إلى تلمس العالم من حوله، ومحاولة التعرف على هذا العالم من خلال تحسس مجسم الكرة الأرضية الذي جلبه الأستاذ سامي إلى غرفة الصف ليشرح للطلبة جغرافية الأرض. لكن تلك الكرة الجاثمة على الطاولة تثير في نفس يوسف رغبة عارمة في التعرف على كل ما حوله، على جغرافية البلدة، وطرقاتها وجدران منازلها ومئذنتها وجرسية كنيستها، محاولا أن يشرف على الكون من عل لعله يراه على وسعه. وتتحقق هذه الرؤية الرمزية في الفصول التالية حيث يؤدي موت الجد إلى رعب هائل يشل أطراف يوسف، كما يفضي به التلصص على عالم النساء وأجسادهن البضة إلى الوقوع أسيرا في أيديهن يعبثن به ويحاولن التأكد من رجولته.

"أشارت إحداهن بالكشف عن الولد الشقي، والتأكد إن كان له شيء فانتابه الخزي والعار. انتفض في ذعر، ولكنه قبل أن ينتصب أمسكت أم سعيد بيديه بقوة وسارعت أخرى إلى ساقيه. انتفض رأسه بقوة وتركز كل وعيه بالأيدي التي أخذت تعبث بثيابه." (ص: ٢٨)

تمهد هذه اللوحة القصصية، التي يرسمها الكاتب لمراحل نضج الفتى يوسف وتفتحه على دنيا الجسد وشواغله، لنصوص أخرى ترسم تعرف يوسف على تجارب وخبرات أخرى: مزيج الخوف والفرح الذي ينتابه وينتاب عائلته عندما ترعد الدنيا ويلمع البرق في ليلة شديدة المطر؛ اضطراره بسبب الفقر لادعاء اليتم صامتا مرتعدا أمام الضابط الذي يوزع القمح الذي أكله السوس منحة للفقراء من أهل البلدة؛ سهر أبي جريس في ليلة القدر ليستجيب الله لأمنياته العظيمة وموت بقرته وهي تلد؛ الحكاية الأليغورية ذات البعد المجازي الرمزي عن الكلب فرهود الذي امتنع عن الحراسة فناله من الضرب والإهانة أكثر مما نال من امتنع عن حراستهم من الأهالي؛ وصندوق العجب الذي هرع يوسف للتفرج عليه فعاد إلى البلدة ليجد الشرطة تأخذ الأستاذ سامي مكبلا، فما كان منه ومن رفاقه إلا أن هاجموا الشرطة بكل ما وصلت إليه أيديهم من أدوات ثقيلة وحطموا سيارتهم قبل أن ترحل الشرطة حاملة معها الأستاذ سامي المتهم بالعمل السياسي؛ وأخيرا محاولة الصبي يوسف ركوب الباص ليرى كيف يكون العالم خارج مادبا وسقوطه على الإسفلت وكسر يده.

تلك الأحداث جميعا تلخص سيرة تكوين الصبي يوسف وتفتح وعيه على العالم من حوله. وبهذا المعنى فإن فصول "وأنت يا مأدبا" العشرة تشكل في وجه من وجوهها قصصا قصيرة قادرة على الاستقلال بنفسها كل منها عن الأخرى، أي أن السمات النوعية للقصة القصيرة متوافرة فيها من حيث طول الشريط القصصي والإيجاز والتكثيف ودوران الحكاية حول شخصية واحدة أو عدد قليل من الشخصيات، ومن حيث استخدام لغة أقرب إلى المجاز لاختزال وصف شخصية من الشخصيات، وأخيرا لجوء هذه النصوص إلى إقفال المشهد وتحسيس القارئ بنهاية الحدث وحصول العبرة في نهاية كل حكاية.

إن نصوص "وأنت يا مأدبا" تبدو في هذا السياق أقرب إلى



القصص القصيرة. لكن وجود شخصية مركزية تتكرر في القصص، وعرض الكاتب لجانب واحد من تطور تلك الشخصية في كل نص من النصوص، وتوسيع الكاتب، في نص لاحق، عدداً من الأحداث والإشارات الواردة في نص سابق، ودوران القصص جميعا في الفضاء المكاني والزماني نفسه: كل ذلك يوفر لـ"وأنت يا مادبا" سياقا روائيا. إن شخصية يوسف قابلة للتطوير والتعميق، كما أن المواقف والأحداث والشخصيات الأخرى يمكن النظر إليها بوصفها مشاريع وخطاطات لمواقف وأحداث وشخصيات سنشهدها في العمل التالي الذي كتبه سالم النحاس فيما بعد وأصر على كتابة قصص قصيرة على غلافه.

❖❖❖

في "تلك الأعوام: مقتطفات من حياة دروبي عواد" ثمة إشكالية أكثر تعقيدا من تلك التي نصادفها في "وأنت يا مأدبا". فإذا كان الكتاب الأخير يتضمن نصوصا قصصية تتصل من حيث الشخصية المركزية وتسلسل الأحداث، فإن "تلك الأعوام" تستخدم أساليب سردية مختلفة، كما أنها تضيف إلى الحكايات نصين مسرحيين، ما يجعل هذه النصوص عملا مركبا يمزج بين الأنواع، ويستخدم طرائق وأساليب يجلو من خلالها الكاتب شخصية دروبي عواد التي تقع في بؤرة العمل يصور عبرها السياق السياسي - الاجتماعي لمرحلة تاريخية بعينها تبدأ في السنوات الأولى من القرن الماضي وتنتهي في سبعينياته. وبرغم حضور يوسف، كشخصية ثانوية في "تلك الأعوام: مقتطفات من حياة دروبي عواد"، إلا أن تركيز العمل على دروبي عواد ينفي عن هذا العمل سمة الرواية التي تعنى بتكوين الشخصية ونضجها. فعلى النقيض من "وأنت يا مأدبا" تبدو "تلك الأعوام" نصا روائيا يدور حول شخصية هي أقرب إلى شخصيات الشطار، فيها منهم الحنكة والقدرة على التخلص وكسب العيش بكل الطرق والسبل المتاحة. وينعكس هذا على تركيب النص وتوالي فصوله، وكذلك على طبيعة تصوير الشخصية المركزية فيه، ومن ثمّ على اقتراب هذه الفصول من نوع القصة القصيرة أو من النوع الروائي.

يبدأ الفصل الأول من الكتاب بتصوير ولادة دروبي عواد على البيادر، في الطريق، ما يجعلنا نتوقع مسارات الشخصية وأشكال اشتباكها مع الحياة. إن اسمه الذي أطلق عليه يؤهله للاقتراب من شخصية الشطار وأبناء الحياة.

"عند الظهيرة عاد الحمار يحمل ريحانة يسير خلفه أبو "عواد" يحمل الوليد وشقيقته فريجة تستقبل البلدة بالزغاريد.

في المساء قال عواد:

- نسميه "سالم" لأنه سلم.

ردت فريجة:

- لا نسميه "بيدر" لأنه جاء على البيادر..

حسم الجد الأمر وقال:

- نسميه دروبي لأنه جاء على الدروب ولتكن جميع الدروب التي يسلكها سلاما في سلام." (ص: ١٠)

يمكن أن نعد الفصل الأول من "تلك الأعوام" تمهيدا للحكايات التالية التي بطلها دروبي عواد، الذي يطلق عليه الكاتب فيما بعد "أبو الحصيني" في إشارة إلى دهائه وحسن تخلصه وقدرته على تحصيل رزقه بالحيلة والذكاء. لكن هذا الفصل لا يقوم بنفسه كقصة قصيرة بسبب نهايته المفتوحة ووعده باستكمال حكايات هذا المولود الذي سقط من رحم أمه على قارعة الحياة. وتتوالى في الفصول اللاحقة حكايات دروبي عواد الذي أشعل النار بسوط الخوري وأكمل بلطمه على وجهه، ثم ترك المدرسة هاربا إلى الطريق مسلحا بدهائه وصلابة عوده. ويمكن تفسير الفصول التالية (حيث يضرب الفارس التركي ويدعي الجنون، ويحاكم بعد أن أصبح جنديا في الجيش بسبب كلامه في السياسة، ويحترق بيته لأنه استعمل البنزين في الوابور بدلا من الكاز، وحكايات كثيرة أخرى تشير إلى الفقر الشديد الذي يغلف الفضاء المكاني والزماني الذي تتحرك فيه الشخصية) استنادا إلى الفصل التمهيدي الأول. إذ بدونه يمكن النظر إلى هذا الكتاب بوصفه مجموعة من القصص القصيرة كما هو مكتوب على غلاف الكتاب. لكن قدرة الفصل التمهيدي على إضاءة ما سيحدث في الفصول التالية يسلك "تلك الأعوام" تحت عباءة النوع الروائي.

سالم النحاس

وأنت يا مأدبا

قصص

لكن مشكلة تعترضنا عندما نصنف هذا العمل في نسق النوع الروائي، وهي استخدام الكاتب نصين مسرحيين يعتمدان بصورة أساسية على الحوار وشرح المشهد. النص الأول يصف محاكمة دروبي عواد لاعتدائه على واحد من المرابين الذين تحميهم الشرطة، والنص الثاني يصور محاكمته مرة ثانية من قبل محكمة عسكرية بسبب كلامه في السياسة وشهادة أحد زملائه عليه. ويهدف هذا النصان المسرحيان القصيران إلى الإشارة إلى شجاعة دروبي عواد، وجلاء الواقع السياسي - الاجتماعي من حوله.

هناك أيضا شكلان آخران من الكتابة يقوم سالم النحاس باستخدامهما في "تلك الأعوام": الأول هو أسلوب المذكرات التي تجيء على لسان الضابط البريطاني الطيار جون ماك دونالد الذي يروي عن ذهابه في رحلة ترفيهية مع عدد من زملائه إلى حمامات ماعين، ويتعرض للرجم بالحجارة مع زملائه؛ والثاني هو أسلوب الرسالة التي يكتبها بيدر مستعطفا ويفترض دروبي وصديقه أبو محمد أن ترسل إلى هنري جويس مدير المبيعات في شركة سبنسر وصاحب المعطف الذي حصل عليه أبو محمد من المؤن، لكن بيدر يعيد كتابة الرسالة مهاجما فيها هنري جويس والاستعمار.

الغاية من هذه الأساليب المقترضة من النوع المسرحي، ورواية المذكرات، ورواية الرسائل، هي إغناء النص وتوسيع دائرته النوعية. لكنه يظل أقرب إلى النوع الروائي منه إلى القصص القصيرة، فهو يشتمل، كما أوضحنا على فصول مسرحية مفردة، وعلى مقتطف من مذكرات، وتعليق على هذه المذكرات، كما يشتمل على رسائل ورسائل مضادة. وبما أن أسلوب التضمين، وتوسيع دائرة النوع، وخلق حبكات موازية في النص، هي من بين سمات الرواية، لا من سمات القصة القصيرة، فإن وصف "تلك الأعوام: مقتطفات من حياة دروبي عواد" بأنها قصص قصيرة مخالف للعرف النقدي ولنظرية الأنواع، ولنظرية الرواية التي تسعى لأن تكون مزيجا من الأنواع، نوعا غير قابل للاكتمال، كما يرى ميخائيل باختين، ونسيجا يقترض من كل الأنواع المجاورة له، لكنه يحتفظ بسماته النوعية الأساسية.

هوامش:

١. سالم النحاس، وأنت يا مادبا، غير مذكور مكان النشر، بلا تاريخ.

٢. سالم النحاس، تلك الأعوام: مقتطفات من حياة دروبي عواد، دار الوحدة ورابطة الكتاب الأردنيين، بيروت وعمان، ١٩٨٣.

٣. ترد عبارة "قصص" أسفل العنوان على الغلاف الأول للكتاب وكذلك على صفحة العنوان الداخلي.

٤. ترد عبارة "مجموعة قصص قصيرة" على الغلاف الأول للكتاب وكذلك على صفحة العنوان الداخلي.

علي كنانة و"ليلا على سفر" لتوماس ترانسترومر

الترجمة في محاولتها النسبية للاقتراب من النص الأصلي

غازي الذيبة

في ترجمته الضافية لـ "أبرز شاعر سويدي حي ومرشح قوي لجائزة نوبل منذ بضعة أعوام"، يقر الشاعر العراقي المقيم في الدوحة علي ناصر كنانة بسعادته، لتمكينه القارىء العربي من الاطلاع لأول مرة على شعر توماس ترانسترومر. وبعيدا عن المفاضلة في تقييم مسعى كنانة، فإن ترجمته جاءت بحق، مفعمة بقدرة الكلمات على أن تعبر عن ذاتها ببلاغة العربية من السويدية، دون أن يكون نأيها شاهقا في مسافته عن النص السويدي، الذي عنونه بـ "ليلا على سفر" وصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في ١٩٥ صفحة العام الفائت.

وقريبا من المفهوم السائد عن الترجمة بأنها نوع من الخيانة للنص الأصلي، سنجد كنانة في مكابدة ترجمته لأعمال ترانسترومر، جادا في الإحاطة بكل إيماءات النص السويدي لأعمال هذا الشاعر، محاولا النأي عن خيانة النص، تلك التي تحيله الى نص آخر في مستواه الدلالي واللغوي، وقد حقق المترجم هنا فرادة في انتباهه الى ما يكمن في الفضاء اللغوي السويدي، وما قد يثري به النص العربي مترجما.

ويضعنا كنانة في صلب عملية الترجمة، حين يقول "لا بد من الإشارة الى أن ترجمة الشعر محاولة نسبية للاقتراب من النص الأصلي، مثقلة بالاجتهاد اللغوي والرؤية الجمالية، وتجربة المترجم ذاته ومقدار الحساسية اللغوية والشعرية لدى من يتولى المراجعة".

وأهمية ترانسترومر لا تكمن في مساحتها الفنية فقط، بل في فضائها الرؤيوي المتعدد الأبعاد والآفاق، ولما تحمله أشعاره من توجه إنساني، مصوغ بالبحث في التنوع الإنساني والاقتراب من شفافية الوجود والتفاعل مع الحياة بروح مغرقة في التسامح والحب.

إن كنانة قدّر المنطقة الحيوية بين رحابة نص ترانسترومر المفعم بقوة إنسانيته العابرة للعرق واللون والمكان، وضيق البحث عن مفردات تعيد صياغته بلغة أخرى، وهي هنا العربية، مائلا في مبادرته لإنجاز هذه الترجمة الجميلة، بالاقتراب من روح الشاعر ونصه ومفرداته في مرادفها العربي، بما يحقق للنص تماسا مع خصوصيته، وملامسة لحلم الشاعر في أن يمد أجنحته في الفضاء، ويقترب منها الى من كتب لهم من البشر.



تعد هذه الترجمة لأعمال مختارة من أشعار ترانسترومر، الأولى من نوعها لشاعر ظل مغفلا عن الثقافة الشعرية العربية طيلة السنوات الماضية، وجاء اقتناص علي ناصر كنانة لتجربته وترجمة مفاصل منها، إلماحة ثرية تفصح عن جدة المسعى ونبله لدى المترجم الذي راجعت ترجمته الدكتورة غيل رامسي المتخصصة بالعربية وآدابها، وفي تقديمه المحكم للشاعر، يقول كنانة "منذ مجموعته الأولى وفي عشر أخرى تلتها، حاول ترانسترومر أن يتحرر من الزمن المحدود والمكان المحدود، حيث ولد وعاش ذاتا وعايش موضوعا في بلده السويد، وسعى بأناة شاعر رؤيوي أن يخلق زمكانه الخاص في لحظة كونية، حيث الزمن إنساني والمكان متجاوز للجغرافيا التعسفية"، ويفضي ترانسترومر في هذا المعطى قائلا "اكتب دائما على خط الحدود - الحد الفاصل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، اسمي ذلك حاجز الحقيقة، لأنها النقطة الفاصلة ذاتها التي تمكننا من امتلاك الحقيقة".

لقد قالت لجنة جائزة نيسترادات العالمية عن ترانسترومر انه "واحد من الشعراء الأكثر تفردا في العصر"، كما يقول عنه الحائز على جائزة نوبل الشاعر ديريك والكوت "يتعين على الأكاديمية السويدية ألا تتردد في منح ترانسترومر جائزة نوبل".

يمضي كنانة في سبر تجربة، ولد صاحبها في السويد عام ١٩٣١، ثم حين بلغ العشرين اهتم بدراسة الأديان، ليلتحق بالمعهد السيكولوجي بجامعة ستكهولم، وليعمل نفسانيا في مركز لتأهيل المجرمين الشباب، بعدما تعرض لجلطة دماغية شلت فيها جهته اليمنى ففقد النطق ما عدا كلمتي "لا" و"نعم"، ونال العديد من الجوائز التي رشحته دائما لنيل نوبل، وسوى الشعر لم ينتج في النثر غير كتابه الصغير جدا "الذكريات تراني" يقدم فيه سيرته الذاتية باقتضاب شديد.

أنتج ترانسترومر "إحدى عشرة مجموعة، ضمت ١٦٦ قصيدة، حفلت ١٠٢ منها بميل كلي أو جزئي نحو الآخر"، والمجموعات هي: ١٧ قصيدة، أسرار على الطريق، السماء غير المكتملة، رنين وآثار، الإبصار في العتمة، من الجادات، الجزر الشرقية. قصيدة، حاجز الحقيقة، الأسلحة الوحشية، من أجل الأحياء والموتى، الجندول الحزين"، لكن المتتبع لمنجز الشاعر سيكتشف انه ابعد ما يكون عن "البذخ الكمي" كما يقول كنانة عنه في مقدمته لترجمته، فأعلى عدد صفحات لمجموعة شعرية عنده يصل الى ٣٤ صفحة، وقد اصدر ديوانا من ١٨ صفحة، أما المسافة الزمنية بين إصدار ديوان وآخر فتصل في أدنى مراتها الى ثلاث سنوات. انه يمارس "الكتابة النوعية" بحسب وصف المترجم، وكما يمكننا أن نكتشف من خلال منجزه.

انه كما يقول مترجمه "لا يجد نفسه متوازنا إلا في النقطة التي يرى فيها الحقيقتين / الجانبين: فالعالم عالمان وهو

لا يراه إلا واحدا". ثم يبحث شعر ترانسترومر عبر أربعة فضاءات هي: البورتريه الانعكاسي "إسقاط صورة الآخر على الذات الشعرية"، إفريقيا، وحدة العالم، الالتزام الجمالي، ويضيف فضاء خامسا هو: قلة الإنتاج أو الكتابة النوعية.

❖❖❖

إن شعر توماس ترانسترومر حاد، يختزل العالم في عبارة موجزة، يتآلف فيه الشاعر مع ذاته وفلسفته التي ترى أن الإنسان هو الوحدة الكلية للكون، ومن هنا تبدو صياغاته المقتضبة لما يفصح عنه شعرا، اقرب الى حكمة الشاعر منها الى استرساله الذي يبحث في الموجودات، مفصلا، وفاتحا بواباتها على المجاز والاستطراد والغنائية.

في شعره تتجلى روح الإنسان الشامل، الباحث عن حقيقة الوجود دون زخارف لفظية أو مفردات ثقيلة في تأويلاتها، ورغم حدته - وهي هنا - العلاقة في الكشف عما يريد بعثه داخل القصيدة، إلا انه من أكثر الشعراء السويديين حضورا في ذاكرة القراء، ينبعث في حضوره هذا، ذلك الانكباب على منجزه والتلهف له منهم.

أنه شاعر إنساني بكل ما ينعطف داخل هذا التوصيف من معنى، يعمق رسالته هذه في البحث عن التمايز بين الثقافات، ليس من أجل صدامها على حد تعبير الإمبرياليين الجدد، بل من اجل خلق جو من التصالح والالتقاء في رحابتها، الى ذلك، فإن رحابة ترانسترومر الشفافة في اكتشاف الوجود، تصبح رسما بالكلمات، رسما عذبا، يتجه الى الطبيعة وأسرارها المتفتحة على حقول الروح، إذ لا تخلو قصيدة من قصائده من إيماء باتجاه الأرض، وهو يتماهى في التعاطي مع الطبيعة وإنسانها بحب، ودون اي إشراك للحدود أو الأقاليم أو الجنسيات أو اللون.

❖❖❖

في قصيدته "مدينتان" نطل على أثر التفارق في عين، لا تبحث عن التفارق بقدر ما تحاول خلق فضاءات من الوحدة داخل التنوع، يقول:

"على ضفتي لسان بحري، ثمة مدينتان
الأولى معتمة، محتلة من قبل العدو
في الأخرى تتوهج المصابيح
الضفة المضيئة تنوّم مغناطيسيا الضفة المعتمة
في الخارج أعوم بما يشبه الغيبوبة
في الماء المعتم المتلألئ
صفير بوق أصم ينحشر في الداخل
انه صوت صديق، خذ قبرك وامض".

عبر هذه القصيدة المتعالية على تهافت الكلمات ورعونة الصور وتداعيها، يعلن الشاعر هنا بنبرة حميمية عن التحام الذات مع الوجود، ويهجو العدو في مدينته المعتمة انه يحرك الساكن في المعنى ويصر على دفع القارىء الى اكتشاف قوة الانصهار مع



الحياة، بعيدا عن "خذ قبرك وامض".

في كل أرجاء كتابته، نلمح هذا الفيض الإنساني في الارتفاع بمكونات الحياة على كل ما هو دنيء:

"امض، انهم تحت الثرى..
غيمة تتزلق فوق قرص الشمس
الجوع بناية عالية
تتحرك أثناء الليل
في غرفة النوم ينفتح عمود نفق
المصعد المعتم باتجاه الأحشاء
أزهار في الخندق، أبواق وصمت".

بلاغة الكلمات هنا، هي في قوة الصمت التي تنهض بحواف المعنى الى المعنى، ولعل مرتكز الرؤية في موضوعة الشاعر، تقفز من الكلمات، وتمنح اللغة أهمية الوجود ذاته، وتحركه في سياق فني ينهمك في تجريد الأشياء من قوة سطوتها، ليخلق سطوته هو أو ما يمكن أن نلمحه من سطوة التأثير علينا، وهذه واحدة من مهام الشعر الصافي، النقي.

في مقطع من قصيدة "شوارع في شنغهاي"، يتحرك الإنسان كما لو انه ملاحق بعين كاميرا، تدرس جوانياته بعذوبة، تكشف عن النائم في حركته البرانية:

"خلف كل واحد من المشاة هنا يحوم صليب يريد اللحاق بنا. يمر الى جانبنا، يتوحد بنا شيء ما يريد التسلل إلينا من الخلف ثم يكفكف
أعيننا ليهمس "خمنوا من هذا!"
نبدو سعداء الى حد ما تحت الشمس
بينما ننزف من جراح لا نعلم بها".

هذا الإيماء الى حركة "يحوم صليب" يشعرنا بان ثمة عناء على وجه الأرض، ليس في المكان الذي تخرج منه قصيدة الشاعر فقط، بل في شوارع شنغهاي المكتظة "في الشروق تحرك الجموع على كوكبنا الصامت"، وكأنها الشهادة على الإيقاع القاسي لأحوال البشر في هذا الكوكب الممتلئ بالاكتظاظ.

إن أكثر الالتفافات الى إضاءات ترانسترومر جهة هجاء القسوة، يكمن في ذلك الصوت المنبثق من قصيدته القصيرة جدا وعنوانها "هجائيات":

"أبنية الرأسمال، كمامات خلايا النحل القاتل، عسل للأقلية،
هناك كان يعمل، لكنه في نفق مظلم أفرد جناحيه
وطار دون أن يراه أحد، يجب أن يعيش حياته الثانية".

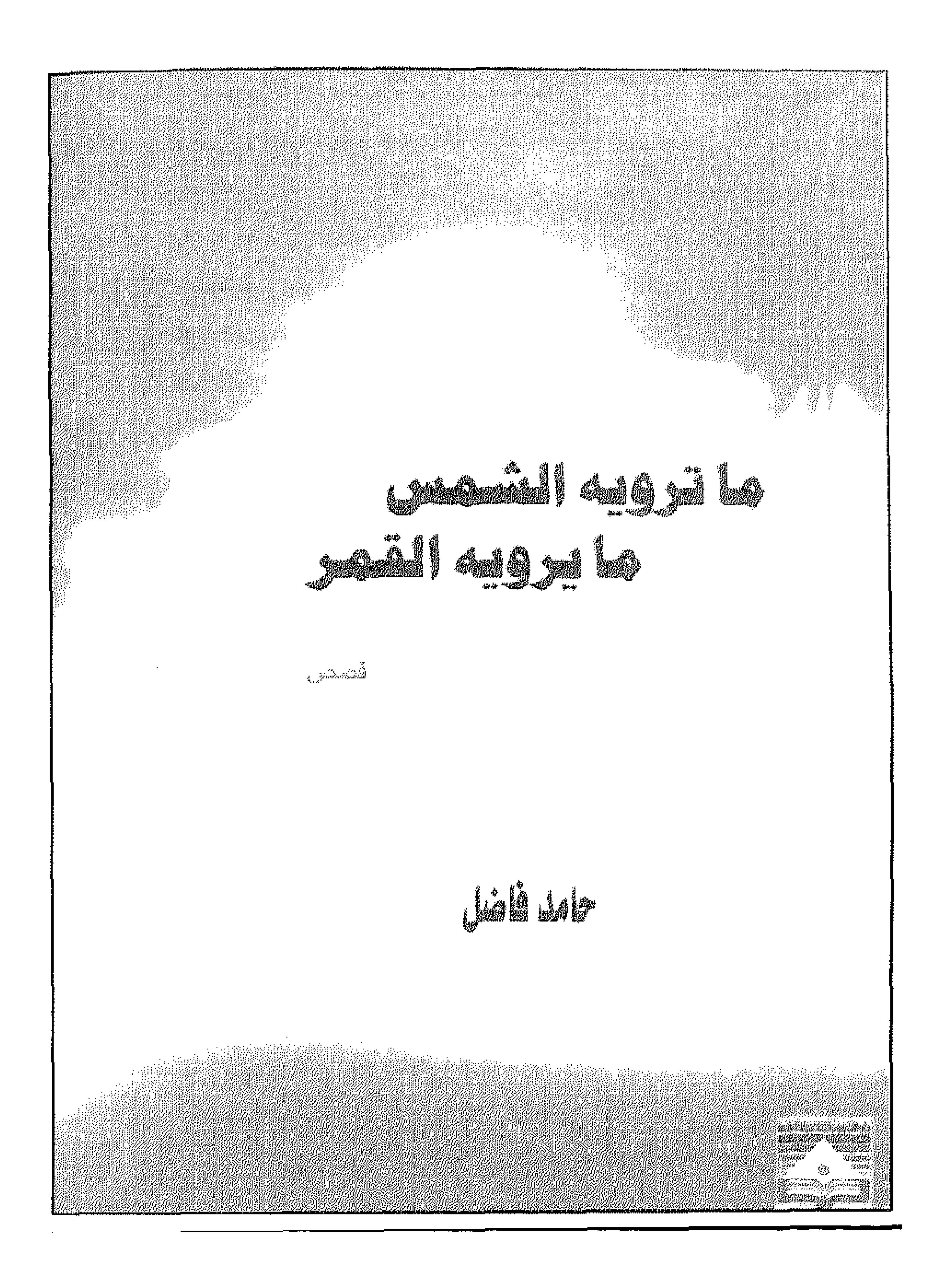
وحين نحدق في قصيدته "الذكريات تراني" التي وضع كتابا قصيرا جدا بعنوانها، يسرد فيه سيرته الذاتية، يكشف ترانسترومر جماليات الخضرة والحياة في ترديد مدهش لأغنية داخلية تتحلى بالهدوء والصخب في آن:

"ذات صباح حيث من المبكر جدا
أن تصحو ومتأخرا جدا،
أن تغفو ثانية
يجب أن أخرج الى الخضرة المسكونة
بالذكريات، التي تلاحقني بالنظرات
انها غير مرئية، تذوب كليا
في الخلفية، حرباوات كاملة
انها قريبة جدا بحيث أسمعها تتنفس
رغم حدة صدح الطائر".

هذا شاعر استثنائي بإنسانيته، واقف على طرف الصوت الإنساني، يسبر أعماقه ويجول في ثناياها، دون أن يظل هناك، على الطرف القصي، إنه يدخل الى مهابة الروح البشرية بقوة فريدة في صياغتها لهموم البشر وحسنا فعل علي ناصر كنانة بترجمته أعماله، فاتحا بذلك للقارىء العربي أفقا يمكنه من مشاهدة كتابة أخرى تتجلى فيها قوة الحياة وروعة الانتماء الى البشرية.

الصحراء بطلاً في قصص حامد فاضل

قراءة: هدية حسين



ظلت الكثير من الاسماء العراقية في مجال الادب والفن مجهولة لدى المتلقي العربي.. اقصد تلك الاسماء التي ظهرت في العقدين الماضيين تحديداً.. تُنجز ابداعها داخل حدود الوطن ولم يتسن لها أن تنتشر بما يوازي ذلك الابداع، بسبب الحروب الكثيرة والحصارات التي شهدها العراق.

حامد فاضل واحد من تلك الأسماء.. قاص يمتلك تجربة ابداعية متميزة.. ويأتي تميز تجربته من خصوصية الموضوعات التي يتناولها والتي لم يسبقه اليها احد - عراقياً - وقد اتاحت له فضاءات واسعة ومفردات لغوية ثرّة اغدقتها عليه تلك الفضاءات.. وخصوصاً في مجموعته القصصية (ما ترويه الشمس.. ما يرويه القمر) التي صدرت في العام الماضي عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد.

يأخذنا حامد فاضل من أول قصة وحتى آخر قصة في المجموعة الى اجواء الصحراء الشاسعة في غرب وجنوب العراق.. الى الرمال والكثبان والافاعي والذئاب وبيوت الشعر ورائحة البن المطحون وطقوس الحياة البدوية بكل مفرداتها، واساطير الجن والاشباح والتيه، والى ذلك السجن الرهيب الذي بُني في عشرينيات القرن الماضي كمصدر عسكري اول الأمر، ثم تحول في الاربعينيات الى رمز الموت، حيث لا يمكن لأي سجين الهرب على الرغم من أن أبوابه مفتوحة.. ذلك أن أية فكرة للهرب تطرأ على بال السجين لا بد ان تقابلها فكرة الموت، فالهارب من تلك البوابة سيلاقي الموت عطشاً وجوعاً او ستأكله الذئاب، هذا اذا لم تزحف عليه الأفاعي السامة.

تبدأ القصص من الصحراء وتنتهي عندها وعلى رمالها وداخل سجنها ولا مكان للمدينة فيها.. استحضر القاص ما ترسب في أعماق الذاكرة وسلط عليه ضوءاً كاشفاً ليضعنا امام تراث زاخر أكثره لم يكن مدوناً بل اعتمد على الذاكرة الشفاهية التي تناقلتها الأجيال.

القصة الأولى تحمل عنوان «بصوة ارض الجن».. وبصوة هي منطقة في البادية الجنوبية من العراق، يعتقد البدو بأنها مسكونة بالجن.. وهكذا ترسخ ذلك المعتقد في المخيلة الشعبية وصار جزءاً من تاريخها.

على الرمل الذي ما يزال ساخناً من لهيب الشمس يعبر تنكر (سيارة حوضية) يقوده رجل يحل ضيفاً على مضارب البدو ليستريح قبل ان يواصل المسير.. ينصحه الشيخ البدوي بالمبيت والانطلاق صباحاً، يحذره أن ثمة طريقاً غير آمن، مسكوناً بالجن.. السائق الذي لا يبدو أنه من اهل الصحراء لا يعبأ بتحذير الشيخ، اذ يقرر الانطلاق ما ان يأخذ قسطاً من الراحة.. في مضافة الشيخ يجلس رجل ممسوس ويحكي الشيخ قصته لضيفه: «كان رجلاً كريماً شجاعاً، له كبد بعير ومنخر ذئب وعين صقر واذن قطاة.. يشم رائحة الخوف ويسمع حفيف عباءة اللص من على بعد رصاصة.. اذا كلكل الليل اغار على كهوف الذئاب، واجبرها على الفرار.. يكلم الأرول والضب والافاعي والعقارب، ويناغي الخيول والاباعر، يعاشر الجن ويعرف حصاه من بين حصى الصحراء.. لقد قتل هذا البدوي الكثير من الذئاب وحرر الكثير من الجن، حتى عشقته تلك الجنية التي قتل ذئبها واخذته معها الى بصوة ارض الجن وتزوجته».

ويسترسل الشيخ سرد حكاية البدوي حتى يصل الى ما آلت اليه الحال بعد أن غضبت منه الجنية لأنه خرق الشرط المتفق عليه بينهما وهو أن لا يتبعها ليلاً، وجنّنته».

كان على السائق الذي انطلق منذ قليل ان يمر بأرض الجن تلك، لأنها تقع في طريقه.. ولكي ينسى حكاية الممسوس راح يستعين بأشرطة الغناء وشرب البيرة.. وعند انتصاف المسافة نزل لقضاء حاجته فواجهته عينان متوهجتان لكائن خرافي اخترق السكون

والعتمة، وسرق السيارة.. لم يلحظ الرجل احداً وراء المقود بسبب الضوء الذي هاجم عينيه.. لكنه بعد فترة شاهد السيارة تعود بسرعة جنونية الى المكان الذي كانت متوقفة فيه.. وما ان تراءى له ذلك الكائن الخرافي حتى وجد نفسه يضغط على الزناد ويطلق رصاصة عليه في الظلام الدامس، وما يزال الرعب يتغلغل في جسده، نادماً على عدم سماع نصيحة الشيخ.. كان الأمر مفزعاً، اذ سقط بعد ذلك فاقداً الوعي حتى داهمه الصباح، الذي لم يكشف له عن أية آثار في الرمال لأيما كائن حول السيارة، كل شيء في مكانه كأن لم يمسسه أحد.. لكنه بعد ايام حين فرغ من اعماله وعاد نهاراً في الطريق ذاتها ودخل مضافة الشيخ، سمع بأن ذلك البدوي المسوس وجدوه مقتولاً برصاصة تائهة!

❖❖❖

وتنبثق من اعماق الرمال قصة اخرى بعنوان «بئر الوجاجة» (الوجاجة بئر في بادية العراق الجنوبية يعتقد الناس ان نجماً هوى من السماء قبل مئات السنين فحفرها).. تذهب بنا هذه القصة الى ايام الكابتن غلوب باشا الذي يسميه العراقيون «ابو حنيك».. والى تلك الصحراء الشاسعة التي قطعها الغزاة - قبل تشكيل الشرطة العراقية في عشرينيات القرن الماضي - حيث اجتازوا آلاف الكلومترات من بادية نجد الى بادية العراق، وبنوا حصن السلمان.. (وهو أول مركز في الصحراء استخدم كمصد وساتر للجنود الانجليز، وتحول فيما بعد الى سجن رهيب سمي «نقرة السلمان» وما تزال ذاكرة الناس تنقل عنه قصصاً مريعة.. واستمر سجناً الى وقت متأخر من تسعينيات القرن الماضي.

يخبرنا حامد فاضل بقصة شاب تخرج وعيّن مدرس رسم في بادية السلمان.. وصار جزءاً من ذلك العالم اللامتناهي في الصحراء (اقتحمتني موجة صقيعية اغتالت الدفء الذي خلفته في قلبي حرارة الفرح بالتخرج لحظة تسلمت امر تعييني في مدرسة ابتدائية في بادية السلمان.. فصورة البادية التي رسمتها في مخيلتي ريشة الأعوام الغابرة، صورة مرعبة.. سجن النقرة المشهور، الطريق الصحراوي، عواصف الرمال التي تقرح الجفون وتسد المسامات، المتاهة، الذئاب، العقارب، الأفاعي، السيول المفاجئة، السراب، الموت عطشاً.. الآن بعد ان صبغت شمس البادية جلدي وخطت ايامها سطوراً في اوراق العمر مغيّرة تضاريس وجهي، واحتلت احداثها مساحة في ذاكرتي.. وبعد ان ابصرت توهج عيون الذئاب في عتمة الليل، وعرفت من الزواحف ما لا يخطر على بال.. وركبت الذلول.. واهتديت بالنجم، وشممت التراب واقتفيت الأثر، وعرفت متى تربو كل نبتة ومتى تذبل، وتحريت حياة البدو بأسرارها ودقائقها.. استطيع ان ارسم صورة البادية) ص٣٥-٣٦.

وهكذا نمضي مع المدرس الذي يرسم بريشته ما احتوته ذاكرته من تلك التجربة الغنية بكل المتناقضات.. يحكي لنا عبر الألوان عن تاريخ أول بدوي سكن الصحراء - قبل مجيء الاسلام - وعن الخيول والحوافر والرمال والقبائل وعيون الماء وحلل الحرب أيام الفتوحات الاسلامية.. وعن الفارس (منخي) الذي احتل شرق اللوحة بعباءته وجدائله، والذي دارت حوله الأساطير ولم تنته اذ ان صدى صوته ظل يتردد من داخل البئر - بئر الوجاجة -.

نستخلص من تلك القصة ليس فقط ما يحكيه المدرس عن سر البئر وفارسها، بل ما اصبح هو عليه حين صار بدوياً في سلوكه وروحه، وصارت حكايات الصحراء وأساطيرها تدخل في لوحاته وتلونها بتاريخ الاجداد الذين مروا على تلك الأرض بخيولهم وسيوفهم وجمالهم وبيوت الشعر حين تنصب قرب عيون الماء.. اما الفارس الذي احتل شرق اللوحة فتقول الحكاية انه في ليلة عاصفة مدلهمة، سقط فيها نجم من السماء عندما حاولت الشياطين اختراقها فبدّدهم الخالق.. وفي تلك الليلة كان الفارس قد خرج ممتطياً صهوة فرسه وضل طريقه، ولم يُعرف له أثر.. الا ان صوته راح يتردد من عمق البئر.

❖❖❖

في القصص جميعها ينقلك حامد فاضل الى هناك.. تشعر بأنك تجوس على الرمال، وتسمع القصص الغريبة العجيبة، من بين الشفاه المتيبسة من كثرة لفافات التبغ التي مرت عليها.. تلفحك رياح السموم المدوّمة التي تضرب الكثبان.. ويخيّل اليك بأنك تسمع طقطقة احتراق البخور في المباخر.. وبخطوات حذرة خشية ان يثب عليك ضب او ذئب او افعى، تدخل الى القصة التي حملت عنوان (أنا قتلت الداغر).. والداغر رجل حين يُسمع اسمه بين البدو تخفق القلوب من سطوته، فهو الذي تنسب له الحكايات الخارقة، وهو الذي أتعب رجال الشرطة واقض مضاجعهم، ولذلك لم يصدق البدو عندما سمعوا بموته.. أيموت الداغر؟ احقاً يموت شيطان البر؟.. وقصدوا العراف فقال لهم (لا خالد الا هو، خالق الابل، مُنبت العشب، باسط الرمل ومفجر الزلال.. هو الباقي وكل ما خلق زائل).

اما ان يموت الداغر بطريقة طبيعية فهذا ما اذهل العريف جليدان، الذي ما ان سمع الخبر حتى صرخ: لا اصدق..أيموت من له سبع أرواح مثلما يموت البشر؟.. لقد ضاعت فرصة العمر ولن تشغل نفسك بعد اليوم بالتخطيط لقتل توأم الشيطان.

العريف جليدان كان يوماً ما في سلك الشرطة التي ارعبت المهربين وقطّاع الطرق والسجناء الفارين من نقرة السلمان.. ثم طرد بسبب (الداغر).. كان يمكن قبل ان يموت الداغر ان يقع بين يديه ويصبح هو - العريف - (ذئب الصحراء الأوحد).. لكن توأم الشيطان ذهب بأحلامه ادراج الرياح.

العريف جليدان يمتلك عقلاً يزن جبلاً، وحدساً لا يخطئ ولذلك اختاره مأمور السجن لينقل الداغر من سجن النقرة الى سجن السماوة، ولم يجد افضل من جليدان نظراً لخطورة السجين وعشيرته التي قد تحاول انقاذه اثناء النقل.. الطريق الصحراوي شاسع بين السجنين، اذا تاه أحد فيه فليس امامه سوى الموت.. لكن ما حدث في تلك الليلة ان الداغر فرّ من العريف برغم انه مقيد اليدين والقدمين بسلسلة محكمة.. وحُكم على العريف بالسجن والطرد من سلك الشرطة.. وظل الداغر يرسل قصائد السخرية عن طريق بدوي جوّال، فيما راح العريف يعد الخطط للإمساك به والثأر منه.. ولكن أية خطة يمكنها ان تنال من آخى الذئاب والشياطين ورضع مع ابليس؟

وها هو الخبر ينتشر.. سكت قلب الداغر.. مات دون مطاردة ولا خطة.. كفّنه القوم، ربطوا التابوت بإحكام، وانتظروا انبلاج الصباح حتى يدفنوه.. وجاء جليدان مع المعزّين ليشاهد غريمه الذي أفسد عليه حياته، استسلم لرقدته الابدية ولم يعد مرعباً، فنام القوم بعد احاديث مطوّلة عن الموت والحياة والشر والخير.. وكان النعاس قد طرق عيني جليدان عندما قام (الداغر) من تابوته وجاء ناحيته فتوقف كل عرق فيه من هول المفاجأة، وشلّت قدماه، فراح الدغر يضغط على رقبته حتى كاد يلفظ انفاسه.. الا

انه استطاع بعد جهد أن يفلت من تلك الكماشة، وطعنه عدة طعنات بخنجره، وبآلة حديدية خسف جمجمته واعاده الى التابوت.

اتراه حقاً فعل ما فعل؟ ام أن رغبته بالانتقام والثأر تواطأت مع أحلامه فانتقم على طريقته الخاصة؟

❖❖❖

حكايات الصحراء تتناسل عن شخصيات صارت جزءاً من رمالها وغموضها وخيلها وفرسانها وجلاديها ولصوصها وحواتها ودراويشها الذين يأكلون الجمر.. ويبقى ذلك السجن الرهيب الغاطس في الصحراء يهيمن على نهاراتها ولياليها.. وها نحن أمام قصة (ما ترويه الشمس.. ما يرويه القمر) التي اطلق عنوانها المؤلف على مجموعته.. وهذه المرة تتناوب الشمس مع القمر رواية الأحداث.. الشمس تحكي ما يحدث نهاراً والليل من حصة القمر.. ثلاثة سجناء فارين من «نقرة السلمان» (أولهم طويل أصلع.. وثانيهم سمين قصير.. والثالث لا طويل ولا اصلع.. ولا سمين ولا قصير).. تقول الشمس: (تابعتهم بعيني التي تضيء ليل الدنيا وهم يركضون نحو بطن الصحراء، والسجن المزفر بالنسيان ينأى عنهم، فردت الصحراء ذراعيها واحتضنت ابناءها.. توقفوا لاهثين.. رفعوا رؤوسهم، حدّقوا بي.. ابصرت في شحوب وجوههم سيماء لا تُرى الا في وجوه من عانوا اضطهاد السجن.. حدقوا طويلاً كأنهم يرونني للمرة الأولى.. انهم الآن احرار تحت عيون السماء، يغتسلون بالطل ويتسربلون بالنور ويرقصون في الرياح...).

وفي السجن حدثت ضجة بعد هروبهم، وها هي السيارات والاسلحة والشرطة تتعقبهم لتسد عليهم الطرق المؤدية الى مدن الفرات حيث سيفلتون من بين ايديهم اذا وصلوا الى هناك.

اما القمر الذي يستلم الحكاية من حيث انتهت الشمس فيقول (انهم يختفون بالأخاديد.. يقضمون شيئاً من الطعام..) ثم يتابع تحركاتهم، يسير معهم خطوة بخطوة.. يخبرنا بأن السمين يشعر بألم في خاصرته يزداد كلما شرب الماء من الزمزمية.. وبأن ذئباً رمادياً انحدر نحوهم من احدى الجهات.. لكنهم تصرفوا بطريقة ذكية، حيث تظاهروا بعدم التوجس منه.. وظل يلازم خطاهم الا انه فجأة اختفى، كأن الصحراء انشقت وابتلعته (لا بد ان هذا الحيوان شعر بما لا نشعر به نحن) قال أحدهم فاختفوا في بطن الأخدود، حتى مرت سيارة مهرّبين.. وبعد حين خرجوا ليواجهوا الليل والصحراء والطريق غير الآمن الذي لا تبين له نهاية، بينما الارهاق يأخذ قواهم، والألم يعصر خاصرة السمين فيسقيه أحدهم الماء غير مدرك بأنه يزيد من سوء حالته، حتى شهق آخر أنفاسه، فحفرا له قبراً ودفناه ليواصلا طريقهما بمزيد من التصميم والارهاق معاً.

مرّ نهار وليلتان.. نفد الماء والخبز لديهما.. وتعاقبت الشمس والقمر لرواية ما تبقى من الحكاية التي جرت على رمل الصحراء.. رجلان منهكان هاربان.. وسيارات شرطة مسلحة تنتشر في اتجاهات مختلفة.. وجوع لا يرحم.. الآن ادركا، بعد رحلة الهروب المضنية، لماذا تركت أبواب السجن مفتوحة.. الشمس تلقي نيرانها على الرمال، والهاربان اصبحا عاريين تحتها، وراحا ينبشان الرمل لعلهما يعثران على قطرة ماء.. وهكذا هلك السجين الثاني عطشاً.. وقبل أن يدفنه صاحبه سمع هدير السيارات فاختفى في أحد الأخاديد.. وما ان حُملت الجثة والقيت في حوض سيارة الشرطة ثم غادرت السيارات جميعاً حتى خرج راكضاً مما زاد من حدة عطشه.. واحس بأنه هالك لا محالة، صار يهذي في الليل الطويل فيما القمر يتذكر من مروا تحت ضوئه هاربين والعطش يأكل اكبادهم او تتناهشهم الضواري.

عند الصباح كان المأمور يلقي أوامره على افراد الشرطة للقيام بجولة اخرى.. وفي هذه اللحظة سقط أمام بوابة السجن رجل شاحب اللون، عاري الجسم.. عيناه مفتوحتان على سعتهما لا تطرفان وفمه مفتوح على صراخ صامت. لقد عاد السجين ليموت في سجنه الذي وجده ارحم من موت لا يعرف شكله في الصحراء.. اذ ما فائدة الحرية اذا لم تكن الرؤيا واضحة؟

❖❖❖

القاص حامد فاضل مسكون بتاريخ بلاده، المدون منه والمحفوظ في الذاكرة.. وهو دائم البحث عن تلك الحكايات التي تستوطن الارض والحجر والرمل.. والاسوار والفضاءات الموحشة.. وفي قصة (الزقورة) ليل صحراوي اخر يعرّش على الاجواء.. ومن هذا الليل يتسلل عالم آثار جاء مع بعثة آثارية نصبت خيامها على مسافة من الزقورة.. هو وحده من يحمل خارطة ويقرر العمل لصالحه.. يقيس المسافات ويحددها بدوائر تحت ضوء بطاريته، وما ان يستدل على ما يريد حتى يروح يضرب مراكز الدوائر التي حددها، بينما حراس الزقورة غافلون عما يجري.. وكذلك الآلهة التي لا تستجيب لنداءات ارواح الاجداد.. وها هو يحفر وينبش ويدقق ويزيل التراب.. وفجأة تمسه قشعريرة لا يدري مصدرها.. يلتفت مرعوباً ولما لم يجد شيئاً يواصل العمل لكن القشعريرة غير المرئية تعاوده فيسقط المعول من يده.. الا انه بعد لحظات يعزو الأمر الى ما ترسب في ذهنه من حكايات عن الجن والارواح.. وفي اللحظة التي استعد فيها لمعاودة العمل رأى ظل رجل يخطف حاملاً مصباحاً، فركض صوب القمة حيث خطف الرجل.. ولم يعثر له على أثر وأثناء ما نزل من أعلى الزقورة واجهه في الظلام الدامس انبثاق نور لمصباحين، تقاطعا مع ضوء مصباحه وبعد لحظات تبين له أنه يواجه ذئباً لا يشبه تلك الذئاب التي كان يراها في السينما او في حديقة الحيوان.. ولم يكن امامه الا ان يطلق النار من مسدسه في ذلك الليل البهيم، حتى نفد مخزن المسدس.. وهرب الى سيارته فإذا بالذئب يواجهه.. وبعد محاولات يائسة التجأ الرجل الى العمود الذي ثبّتته البعثة ليشير الى مكانها، فتشبث به وتسلقه.. ولكن الذئب حام حوله وراح يحفر التراب من تحت ذلك العمود.. بينما ارواح الاجداد ترقب بفرح ما يحدث للغريب الذي تجرأ ليسرق تاريخها.

أتراها، تلك الارواح هي التي حفظت لنا هذه الآثار العظيمة التي ما تزال شاخصة برغم مئات السنين التي مرت عليها؟

ومن قصة الى قصة، نمضي في الصحراء لنتعرف على خباياها وعادات أبنائها، ومغامرات لصوصها ومجانينها.. تلسعنا نارها، ويتسلل الى عظامنا برد ليلها.. نكتشف رياحها التي لا تشبه الرياح، حيث تعول في الآماد وتوقظ الكائنات المختبئة تحت الرمال.. تتكشف سماؤها صافية، مرصعة بالنجوم، تراقب وتحفظ الحكايات والاساطير، وتحوم حولنا صقورها وعقبانها وشياهينها اذا ما تلكأنا وسقطنا على رمضائها متعبين.. بتلك الأجواء قرأنا قصص حامد فاضل الاحدى عشرة التي صدرت في العام ٢٠٠٤ عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد.

قصتان قصيرتان

أيمن خالد دراوشة - قطر

(١)
من جديد

عبر وعورة الدّرب استطاع الوصول إلى مبتغاه، بعد فترةٍ عاد إلى الشّكوى من جديد قائلاً:

" شيءٌ ما يجثم على حواسّي، شيءٌ يشبه الغثيان بعد ليلة من السّكر، فأشعار(بودلير) وموسيقى(فاجنر) لم تعد تثيرني، كُنتُ ذات يوم سعيداً كالسّمك، فماذا يجري بحقّ السّماء ؟!.. "

الأرض حُوله مُلطّخةٌ بالحثالة، وها هو السّأم يعود له من جديد، فالإنسان يختلف عن الكائنات الأخرى، إذ إنّه الوحيد الّذي يشعر بالضّجر، لأنّه يطمع في التّغلب على ذاته وتجاوزها..

هزيل الجسم، أصفر الوجه، إنسانٌ سقيمٌ، فقد عجز عن نسيانها وتجاوزها..

الحبُّ يعيش دوماً ولا يموت، ولا يتسبّب في الشّعور بالملل، أمّا المحبّة فهي وحدها القادرة على الاختراق، والسّكن في القلب..

تساءل في حيرة، وعلامات الاضطراب بادية عليه:

" تُرى لماذا لم يأتِ الرّبيع هذه السّنة ؟

سحقاً ! لم أرَ الأطفال يتنطّطون خلف الجنادب والسّمك، لِمَ هو حزينٌ في البحر ؟.. ".

لم تؤمن به، لذا تخلّى عنها..

ولم يكن يعلم أنّه بمنزلة الرّئتين بالنّسبة لها..

بعد رحيله هدّها المرض، ولفظتْ أنفاسها، وعيناها حائرتان تبحثان عنه، هكذا قال من رآها لآخر مرّة..

عندما علم بذلك تعرّف على سبب النّدم الّذي يتملّكه، بل علم سبب اللّعنة الّتي تطارده حتّى في بلاد بعيدة وغريبة..

شرع يصيح بأعلى صوته، وكأنّه أراد أن يسمعه النّاس كافّةً:

" يا إلهي طهّرني من خطيئتي !

يا ربّي العظيم ! أريد أن أرى الرّبيع يعود من جديد، أرغب في رؤية الأطفال يتنطّطون خلف الجنادب من جديد وأشتهي مشاهدة السّمك يثب ويرقص في البحر، فهذا العالم الّذي تشتهيه وترغب فيه.

كان لديها إيمانٌ عجيبٌ بأنّ ذلك سوف يحدث، تخلّت عنّي عندما سخرتُ من أحلامها - كنتُ أعتقد أنّي من تخلّى عنها - وها أنا أتخلّى عن كلّ شيء، من أجل تحقيق جزء بسيط ممّا كانت تحلم به، والأمر سيّان نُجحتُ أو لم أنجح ؟ فالمهمُّ كفاحنا من أجل الحياة، هكذا كانت تقول...

(٢)
الحلم

كالعادة عاد إلى بيته مهزوماً، مهترئاً، منكسراً !!

دلف إلى حجرة نومه، وخواطر مجنونةٌ تعربد في رأسه، حتّى أصبحت حقيقةً واقعةً، يعجز أيّ شيء عن سحبها من دماغه..

الانتحار !! هذا ما فكّر فيه..

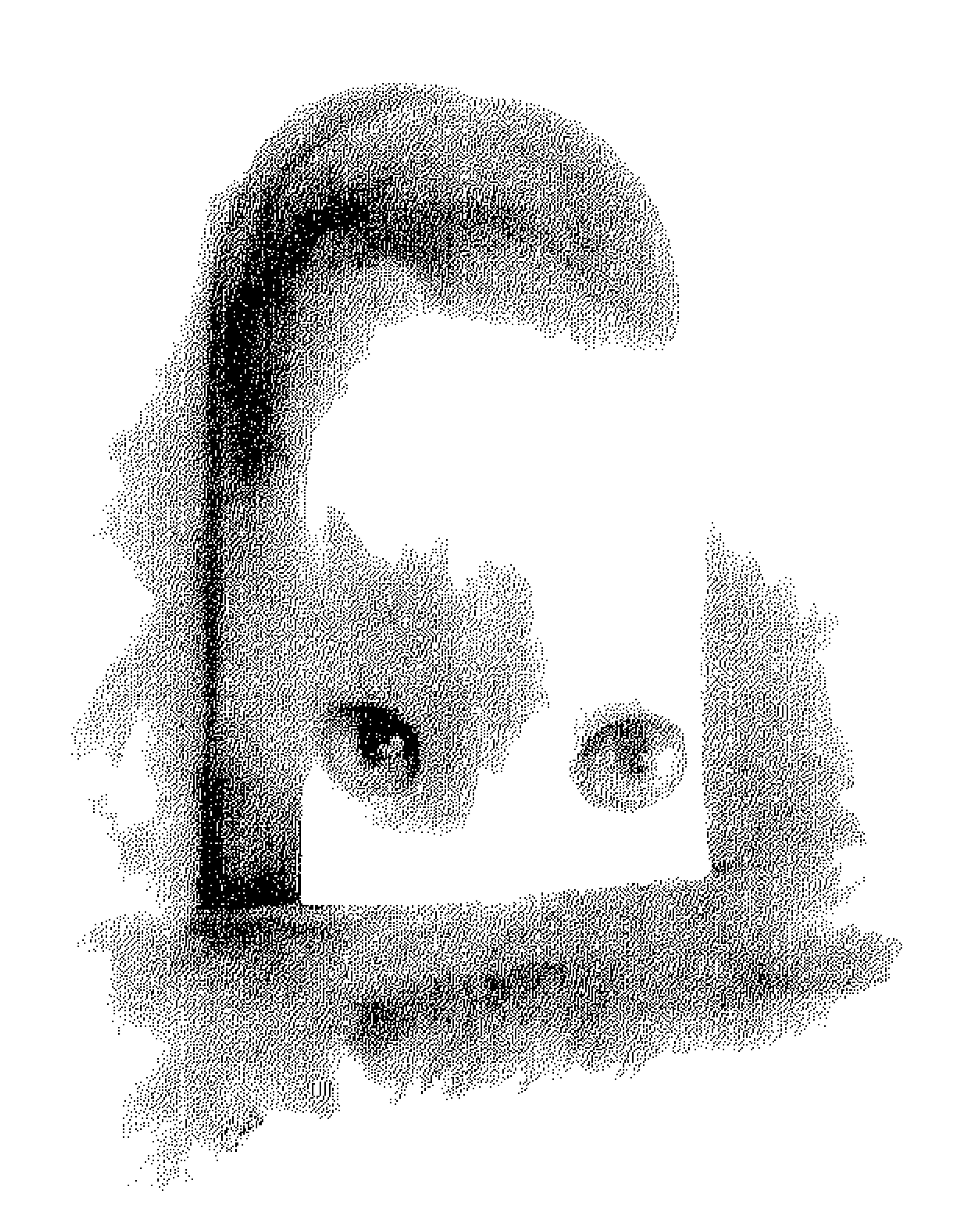
وأخذ يبحث عن وسيلةٍ تحقّق له ذلك بأقلّ ألمٍ، فلم يعد هناك ما يعيش من أجله..

زوجته تركته صباح اليوم، ولم تجد طريقةً أفضل من ترك قصاصة ورقٍ صغيرةٍ، كتبتْ عليها:

" لا تبحث عنّي "..

طُرد من عمله صباح اليوم أيضاً..

فالمصائب تتجمّع كالغيوم بين ثنايا حياته..



أفكاره، الّتي عانى الكثير خلال حياته الحافلة من أجلها تركته عارياً أمام خراب الزّمن، وسقوط الجميع في هاوية المادّة..

الكتابة هوايته المحببة إلى نفسه، هجرته منذ زمن، ونسجت العناكب خيوطها في قلبه وعقله..

زنده الّذي سحق به أعتى الرّجال، تمزّق إلى نُتفٍ صغيرةٍ في الحرب..

وفاء صديقته منذ الصّغر، ورفيقته في النّضال عند الكبر، ابتعدتْ عنه وتزوّجت كهلاً تجاوز السّتين..

والده، تركه طفلاً صغيراً بثيابٍ رثّةٍ في حضن أُمّه، ورحل نحو الله !!..

اقتحم النّوم جوارحه، وتركه كجثّة مُلقىً على السّرير البالي يحلم..

(لكمْ أحبُّك !! كم اشتهيت لقاءك !!

روحك لم تفارقني، كنت لي أكثر من أب..

يا منقذي ! ومطهّر أدراني، أأتيتَ لتأخذّني ؟

مرحى لرحيلي إليك !

فمنذ أن رحلت عنّي، وأنا في أتخبّط في المجهول..

كان نورك يحميني، ويخلّصني من براثن الثّعابين، فلِمَ تخلّيت عنّي الآن ؟

ها أنا أبلع حسرتي، فتقف في حلقي، من يعوّضك؟

أما آن الوقت لنلتقي ؟

ليصبّ النّهر في البحر..

أيّها البحر الهادئ ! لِمَ أورثتني التّمرّد ؟).

ارتسمت ابتسامةٌ على وجه والده، وحدّق فيه بعيونٍ تحمل أملاً حزيناً، وقال له:

" سنلتقي.. أعدك بذلك ! "

ورحل..

ارتدى ثيابه، وانطلق بسيّارته نحو البحر، نزل لحظة وصوله، وأخذ يمعن النّظر في الأمواج وهي تضرب الصّخور بقسوةٍ، وتساءل:

" تُرى ، كم تحتاج الأمواج من السّنوات لتُفتّت الصّخور ؟! "

ابتسم.. واقتحم بجسده البحر، وحلّقت روحه لتعانق روح والده بصورةٍ لا نهائيّةٍ..



رحلة ابن بطوطة
المكان.. الزمان.. والانسان

جمال أبو حمدان

لم يكن ابن بطوطة، صاحب العبارة التي تقول «ان العلاقات الانسانية هي خطوط الطول والعرض التي تحدّد اتساع العالم»، انما صاحبها مفكر وكاتب اميركي، اسمه هنري تورو، وقد كتبها في رسالة الى صديق.

غير ان تورو ما ان وجه الرسالة، وقبل ان تبلغ صديقه، كان جمع حوائجه القليلة، وارتحل ليعيش في غابة اولدن، وكأنهما في مكان خارج خطوط الطول والعرض، مفضلاً قيم الغابة وشرائع الاختيار الطبيعي، على أرض البشر، وعلاقاتهم الانسانية.. وانزوى في موقعه الموحش الراكد، ليكتب كتابه «اولدن».

اما ابن بطوطة الرحالة العربي المسلم، فكان له مع معنى هذه العبارة، التي لم يسمع بمنطوقها، شأن آخر، ففي رحلة، تمثل فيها الاقانيم الثلاثة: الزمان، والمكان، والانسان، زوايا رأس المثلث بوجه في بوصلته الارتحالية، استطاع ابن بطوطة، أن يخلّد ذكره كأشهر رحالة في التاريخ.

واذا ما تصفحنا، السفر القيّم الذي يضم وقائع رحلته واتجاهاتها، تحت عنوان «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»، لتبين لنا ان الصلات والعلاقات الانسانية التي تغلغل فيها، هي اقوم ما في هذه الرحلة المتميزة. فإقامة العلاقات مع أهل الارض، وتجاذب المشاعر بينه وبينهم، هي اساس رحلته.. بينما تتضاءل اهمية الجوانب الأخرى المستندة الى وصف المظاهر على السطح.

فرحلة ابن بطوطة، رحلة غرائبية، ومشوقة في دنيا البشر، على اختلاف طباعهم وتدرّج مستويات حياتهم بين قاع وسفح، وقمة الهرم الاجتماعي التي كانت سائدة في زمنه على تباينها الواضح.. وكانت ازمنة الرحلة وامكنتها اطراً لرسم الصورة البشرية داخلها بوضوح وجلاء.

وحين بدأ ابن بطوطة رحلته، لم تكن في باله عبارة باسكال التي قيلت في زمن لاحق: «ان السبب الوحيد لشقاء الانسان، هو انه لا يعرف كيف يستقر هادئاً في حجرته..» قرر الرحالة العربي، والذي وصفه الغربيون بـ«الرحالة الأمين» ولقبوه بـ«أمير الرحالة»، ان اكتساب حياته قيمة ومعنى، يتأتّى من حركته الدائبة الجلودة، خارج موضع استقراره،

فأشواق المغامرة الارتحالية، كانت تجتذبه بعيداً.

وليس من حجرة تتسع لأشواقه الى رحابة واتساع الارض التي كانت معروفة في ذلك الزمان، فحمد الله الذي «ذلل الارض لعباده ليسلكوا منها سبلاً فجاجا». وان فضاء العالم لا يتأطر عبر نافذة في حجرة، فغادرها «كما تغادر الطيور أوكارها». ما ان صار له من العمر ٢٢ سنة، وأتم علومه المستقرة حتى سعى الى الاستزادة من العلوم المتحركة.. فغادر حجرته وبيته وبلده ووطنه، شارعاً في رحلة تاريخية، لم يسجل التاريخ رحلة مقاربة لها في الشهرة واتساع الافاق في ذلك الزمان.

ولم تكن مفارقة الموطن بيسيرة على نفسه. بل كان فيها مكابدة. لكن انفتاح الأفق وراء الخطوة الأولى، هذا الانفتاح الرحب، جعل لهذه الرحلة مذاقها المتميز.

مع الخطوة الاولى، على مطل افاق الرحلة، كتب:

«كان خروجي من طنجة مسقط رأسي، يوم الخميس الثاني من شهر الله، رجب الفرد، عام خمسة وعشرين وسبعمائة، معتمداً حج بيت الله الحرام وزيارة قبر الرسول عليه افضل الصلاة والسلام، منفرداً على رفيق آنس بصحبته، وركب اكون في جملته. لباعث في النفس شديد العزائم، وشوق الى تلك المعاهد الشريفة كامن في الحيازم، فجزمت على هجر الأحباب من الاناث والذكور، وفارقت وطني مفارقة الطيور للوكور.. وكان والدي على قيد الحياة، فتحمّلت لبعدهما وصبا، ولقيت كما لقيا من الفراق نصباً. وسني يومئذ اثنتان وعشرون سنة».

وكانت سنة انطلاقته في رحلته موافقة لسنة ١٣٢٦م، الواقعة في حقبة مضطربة متفجرة من التاريخ العربي الاسلامي، في بلدان الشمال الافريقي، وبلاد الاندلس، فالممالك والامارات والولايات تنفرد وتنطوي، بحركات انقباض متسارعة شديدة الوقع.. وممالك الطوائف في بلاد الاندلس، تتناثر مزقاً ثم تتساقط في قبضة الاسبان، تاركة غرناطة مثلاً ماثلاً وحيداً منتظرة السقوط الاخير والخروج الاخير حتى عام ١٤٩٢. أما غيرها فقد سبقها الى الاندثار، والأمر كذلك في ولايات الشمال الافريقي، حيث تصعد اسرة حاكمة على انقاض اسرة حاكمة والصراعات على أشدها، وبواطن الاوضاع حبالى، وطلق الولايات الآتية على تلك الديار صعب وعسير.. لكن لا سبيل الى وقفة.. اضافة الى اثر الغزوة الصليبية الشرسة على المشرق العربي.

فهل كان ابن بطوطة لحظة ازمع الرحلة واعياً لكل هذا الصخب التاريخي وهل كانت رحلته مفارقة له؟

ليس في الصفحات الكثيرة التي رصدت خطوات رحلته وتركها أمانة للتاريخ اشارات قليلة تتخفى وتتبدى بين السطور عن تلك الأحداث.

ربما ان ما شاهدناه وعايشه وعاشه من غرائب وعجائب الامصار والاسفار، غطى على ما كانت عليه حال الديار التي فارقها.

ومع تتبعنا ابن بطوطة، كان الذهن يستحضر بين الفينة والأخرى، كتاباً تراثياً آخر، هو «عجائب الموجودات وغرائب المخلوقات» للقزويني، الذي حاول ان يضيف في مخطوطة العجائب والغرائب في الظاهرة الطبيعية، ويرتقي منها الى غرائب وعجائب الظاهرة الكونية. غير ان ابن بطوطة. حدّق ودهش ثم الف وربما احبّ، غرائب وعجائب الظاهرة البشرية في رحلته. وان كل ما حولها من مظاهر العمران والخراب، انما هو انعكاس لتناقضات النفس البشرية.

فرحلة ابن بطوطة، على امتداد رقعتها الزمانية، وانفساح رقعتها المكانية، هي غوص معمق في داخل النفس البشرية، ورصد عوامل المفارقة والائتلاف بين اطباع الناس على اختلاف اماكن وجودهم وتباين مراتبهم.

اما هدف الرحلة المعلن عند ابتدائها، فكان حج البيت الحرام، وبلوغ مكة المكرمة والمدينة المنورة، حاجاً وزائراً وبعد أن بلّ أشواقه من هذا المقصد الكريم، لم يعد قادراً على التوقف، اذ اجتذبت اشواقه خطاه، واقتادته الى معرفة أشمل وأوسع وأعمق بالبشر وأرضهم.. إلى أن بلغت به أن صنّفته بين أشهر رحالة التاريخ، ان لم يكن الاشهر على اطلاق صفة التفضيل.

على أن ابن بطوطة، وطول رحلته، لم يخرج من ثوبه الديني، فقد كان في كل موضع يحل فيه، يعرف بأنه الفقيه المعلّم، والشيخ المتدين، والقاضي النزيه. حتى في زيارته الى القسطنطينية (وهي زيارة مميّزة من رحلته) وهي يومها القلعة الباقية من الامبراطورية الرومانية الشرقية، وحامية المسيحية. وعلى رغم عسر التمهيد لتلك الزيارة، وتوسله بلوغها برفقة ابنة امبراطورها (وفي صفحات الرحلة الكتاب تفصيل ذلك)، لم يخرج من اهابه الديني.

اما في الهند، التي مكث فيها ما يقارب حالة استقرار (بالنسبة لرحالة دائم التوق الى الحركة)، فقد تولى القضاء. وكذلك تولاه زمناً في الصين. وفي غيرهما من الامصار، كان موالفاً للأئمة ورجال الدين.

وإذا ما حاولنا أن نرصد رحلته ما بين قطبي الزمان والمكان، نرى أنها تتجزأ إلى ثلاث رحلات، اطولها زماناً واوسعها مكاناً الرحلة الاولى.

فمن طنجة في المغرب، بدأ رحلته وهو في الثانية والعشرين من العمر، والى سجلماسة ثم فاس في المغرب، عاد منهياً رحلته وهو في الحادية والخمسين من العمر، وملقياً عصا ترحال دام تسعا وعشرين سنة متصلة. وبعودته يقفل دائرة ارتحاله، تاركاً للتاريخ واحدة من اهم الرحلات، بما تقلّب عليه فيها من أحوال، وما تقلب فيه من أوضاع، واختلاف بيئات واجواء، وتفاوت عادات واطباع، رصدها كلها رصداً حياً ودقيقاً.

على امتداد ٢٩ سنة من ترحاله عبر معظم قارتي آسيا وافريقيا. اما اوروبا وهي القارة الثالثة المعروفة في زمنه، فقد مرّ في جزءين منها، حول البحر الاسود في الطرف الاوروبي شرقاً، وبلاد الاندلس غرباً.

وبلغت رحلته ٧٥ الف ميل. وتعتبر اطول رحلة في ذاك التاريخ، اذ بلغت اضعاف رحلة ماركو بولو المشهور عند الغربيين.

واذا ما تتبعنا رحلة ابن بطوطة على اطلس العالم في تقسيماته السياسية اليوم، نجد انه مرّ ومكث وتعرف على اربع واربعين دولة وقطراً. كان عددها في زمانه اكثر من ذلك، بسبب تشطرها الى ممالك وولايات اصغر.

يقول ابن بطوطة، في مشهد من مشاهد ارتحاله: «حلمت انني على جناح طائر عظيم». وفسر له احد الحكماء هذه الرؤية بأنها ارتحال، واعتبر الفتى المشوّق ان تحقق هذا الحلم اقرب الى المعجزة.

الا ان عزمه حقق ما كان يعتبره معجزة.

وظل جناح اشواقه، وطائر ارتحاله، يحمله ويحطّ به من بلاد الى بلاد، ماراً بكل العوامل الطبيعية، وتنوع المناخات، وبالأخص تنوع الانماط الحياتية للبشر. فمن الشمال حيث كثافة الثلوج تعيق رحلته الى الجنوب تحت خط الاستواء بـ٦٠٠ ميل، ومن الشرق الى الغرب، من دون أن يهدأ الا عند النقطة القصوى الممكنة في هذه

الاتجاهات مخترقاً البر وعابراً البحر.
وحين يُذكر بلد ما في رحلة ابن بطوطة. فإنه لا يكتفي بحدوده البرانية، او زيادة حواضره المهمة المعروفة. بل تشمل رحلته فيه مدنه الكبرى وقراه الصغرى. اذ قلما ترك موضعاً في بلد يسهل او يعسر ارتياده، إلا فعل، وما منعته عنه الا الاستحالة.
وهو في كل هذا متمتع براحة اليسر وبمكابدة العسر، معاً.
وكثيراً ما اضطرته العوائق، الى تحويل طريقه، وفي معاناة مرّة، عبر استطالة الزمن، ووعورة الطرق، من دون أن يتراجع عن مقصد قصده.
ففي ثنايا الرحلة، تبرز المغامرة والمواجهة، سواء المتقصدة، او الطارئة المباغتة، او المفروضة عليها. فالمغامرة الحياتية ترصدته في كل مراحل رحلته. لكنها في النهاية كانت تقربه من مقاصد رحلته المعرفية.
أعاقته الوعورة، والظروف الجوية القاسية، واحياناً الشرور الادمية المرصدة على الطرق. وفي رحلته العجائبية، تقلب في كل الاوضاع، فمن قعر الحاجة والعوز والمرض والسجن، ومن وحشة الوحدة القاسية، الى قمة العز والرفاه والجاه، والحفاوة والتكريم. صادق السلاطين، والتقى الاباطرة، وصاحب الدراويش والتقى الأفاقين، وجالس علية القوم في كل مكان. وخالط سفلة القوم في كل مكان. ولكنه في كل هذا، لم يخرج من جلده، ولم يفارق نفسه التواقة الى الكشف والمعرفة.. اخذاً وعطاء.
وكان يمتص المعارف ويختزنها، ويعطي ما لديه من معارف معمّقة في امور الدين.. وظله طوال رحلته معلماً لأصول الدين في المناطق الاسلامية التي ارتحل اليها، فقيهاً متبحراً، الى جانب توليه القضاء في أكبر بلدين مكث فيها لزمن (الهند والصين).
وظل ابن بطوطة، طوال رحلته اميناً لحسه الانساني الشامل بألفة العائلة البشرية ووحدتها، على رغم كثرة ما وجه من مقالب تعكّر هذا التصور الحميم في نفسه.
وفي رحلته استوقفته البيئات الأكثر بدائية، وتمكّن بطواعيته النفسية ان يتعايش معها، واستمهلته البيئات الأكثر رقياً وحضارة، وتمكن بألفته الذهنية ان يندمج فيها.
من المغرب، الجزائر، تونس، ليبيا، مصر، السودان، والى الصومال، تنزانيا، عدن، اليمن، الحجاز وكامل الجزيرة العربية، بلاد الشام، سورية، لبنان، وفلسطين، بلاد فارس، وتركيا، القسطنطينية، الهند النغال، البحر الأسود، شبه الجزيرة الهندية، سيلان جاوه، سومطرة، اراضي الصين على اتساعها (بلدان الخانات العظام)، والاندلس، ثم العودة الى المغرب، استطاع ابن بطوطة ان يرسم خريطة نابضة بالحياة لذلك العالم في تلك الفترة المميزة من زمنه.. متأملاً تقاليد شعوبه، المختلفة والمتناقضة، عاداتهم مألوفها وغريبها، تقاليدهم الاجتماعية، وأوضاعهم الاقتصادية.. واستوقفته بتمهّل، وقفة المتأمل كل ما فيها من عجائب الأمكنة وغرائب الطباع.
واذ كانت غالبية تلك البلدان، تدين بالاسلام، فائتلف معهم الا انه خرج ايضاً الى التلامس مع شعوب خارج الاطار الاسلامي، فما احسّ بغربة، اذ كان له من نفاذ البصيرة وتميّز الشخصية ما يقربه من نفوس كل من قاربهم والتقى بهم وعايشهم.
تزوج وطلّق وتزوج، وعدّد، فعد مزاوجاً، الا انه رصد في رحلته وضع المرأة في كل تلك الاقطار التي مر فيها. ولم يكن مشاهداً محايداً، بارد القلب والمشاعر، بل كان يعمل، وان بالنصيحة، على تقويم المعوج والناتئ والشاذ المناقض للطبيعة البشرية الطيبة، والخارج على ناموس الحياة الخيّرة، مستلهماً تعاليم دينه فيما كرّس له نفسه في ارتحاله من نشدان الاصلح والاقوم. وفي توليه القضاء اثناء رحلته، تميّز بالعدل والنزاهة فأحبه العامة، وقرّبته الخاصة.
وعندما اكتملت رحلته في دائرة المكان (على اتساع القارتين افريقيا وآسيا)، واكتملت في دائرة الزمان (ما بين ١٣٢٥ و١٣٥٤) هجع في فاس المغربية، وبطلب من واليها آنذاك، تفرّغ لاستذكار وتسجيل كامل وقائع رحلته، حيث املاها على الكاتب ابن جزي، الذي يصف ابن بطوطة في مقدمة الكتاب المملى عليه، بعنوانه «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» يصفه، بأنه: «الشيخ الفقيه، العالم الثقة النبيه، الناسك الأبر، وفد الله المعتمر شرف الدين المعتمد في سياحته على رب العالمين، ابو عبدالله محمد بن عبدالله بن محمد بن ابراهيم اللواتي ثم الطنجي، المعروف بابن بطوطة».
وفي خاتمة الكتاب، يقول ابن جزي: «انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ ابن عبدالله محمد ابن بطوطة، أكرمه الله، ولا يخفى عن كل ذي عقل أن هذا الشيخ هو رحال العصر، ومن قال رحال هذه الملة لم يبعد، ولم يجعل بلاد الدنيا للرحلة.
وكان الفراغ من كتابتها عام سبعة وخمسين وسبعمائة».
وقد ظلت المخطوطة الاصلية المتضمنة هذه الرحلة الشهيرة، محفوظة في باريس (على مألوف وجود المخطوطات التراثية العربية الاسلامية القيمة في الحواضر الاوروبية) لأكثر من ستة قرون.. إلى أن تمّ تحقيقها ونشرها.
وان كانت المخطوطة بخط ابن جزي وصياغته، الا ان املاء ابن بطوطة لوقائع ما مرّ عليه، وما مرّ به في رحلته، يبيّن مدى دقة ملاحظته ووعيه ونباهة رصده لأحوال الناس وتشابك وتفرع العلاقات فيما بينهم.. فتقدّم صورة دقيقة الملامح نابضة بالحياة للأسرة البشرية بتنافر وتآلف علاقاتها.
ولا تقل دقة وصف الأمكنة، عن دقة وصف البشر، وان كان تغليب الثانية على الأولى واضح.. فالأمكنة ليست في النهاية الا اطراً لحياة الناس.. فهذه حيوية ونبض، وتلك جمود وركود.
وطوال الرحلة، لم يخلع ابن بطوطة زي رجال الدين. وظلّ في اهاب الفقيه اللامع. وكان الحكّام والأمراء والولاة يستقبلونه ويحيطونه بالحفاوة.. وحظي في كثير من الأماكن بمنزلة اجتماعية مكرمة. وفتحت امامه القصور، كما فتحت له مدارس الدين للإقامة.. مما يسّر عليه اتمام رحلته.
وتعيدنا رحلة ابن بطوطة الى القولتين النقيضتين، قولة هنري تورو حول اتساع العالم والعلاقات الانسانية، وقولة باسكال حول السعادة والثبات في الحجرة. فقد نقض ابن بطوطة قولة الثاني قبل زمانها، وأثبت قوله الاول قبل زمانه.
على أن ابرز ما يمكن ان يميّز به رحلة ابن بطوطة، عن رحلات الرحالة الغربيين، كرحلة ماركو بولو مثلاً، ان رحلات هؤلاء كانت في اغلبها تمهيداً لمطامع بلدانهم في البلدان الأخرى، ورؤوس أسهم توجهها مقاصد الهيمنة الغربية على الشرق. بينما رحلة ابن بطوطة، رحلة مبرأة عن المقاصد الخبيثة، زاخرة بمعاني التوق والشوق، وأهداف الاطلاع والمعرفة والمعايشة الودودة، وتحقيق الألفة بين الناس على اختلاف مواطنهم.
وقد تميّز هذا الرحالة العربي ببصر جلي، وبصيرة نافذة، فحدّق تحديقة واعية ومحبة بكل ما رآه. ولامس ملامسة دافئة كل ما لقاه. وفي كل هذا كانت مقاصد الألفة مع الناس والاشياء والامكنة تجمعه بهم.

التجريب وجماليات المفارقة السردية في رواية «الدراويش يعودون الى المنفى» (*)

د. بوشوشة بن جمعة - تونس


ابراهيم درغوثي

تمثل هذه الرواية منعطفاً نوعياً في مسيرة الكاتب ابراهيم الدرغوثي الأدبية، يعلن عن تحوله من كتابة القصة القصيرة الى الضرب في مسالك الرواية، وكأنّ فضاءات الأولى قد ضاقت فلم تعد قادرة على صياغة رؤاه والتعبير عن مواقفه من اشكاليات الراهن المستجدّة، وما تطرحه من تحديات تتجاوز الذات الفردية الى الجماعية فالإنسانية. فكانت الرواية البديل الأنسب في نظره، بحكم ما تتميز به جنساً ادبياً من رحابة وانفتاح يوفران لكاتبها حرية اكبر في التعبير، ومرونة اكثر في الاشتغال على آليات انجازها.

وهو التحوّل الذي يكشف الكاتب ذاته عن خلفياته في قوله: «تحولت من كتابة القصة الى الرواية مباشرة بعد سقوط حائط «برلين» وبداية حرب الخليج الثانية. فقد احسست في تلك الفترة بدمار بدني وروحي اردت ان اعبّر عنه بالكتابة، ولكني توقعت ان القصة القصيرة لن تقدر على احتواء كلّ هذا الدمار، فكتبت رواية «الدراويش يعودون الى المنفي» التي جاءت متشظية، مهشّمة، منتهكة لناموس الكتابة التقليدية. ممتنعة عن القارئ العجول. ساخرة من ذائقة المتقبّل التقليدي، في شكل قصص مصندقة تدعو القارئ الى البحث عن روابط يحزم بها الشظايا الخارجة عن الضبة والمفتاح»(١). وهذا ما اكسب هذه الرواية سمتها التجريبية الاولى باعتبارها تعدّ باكورة هذا الكاتب في مثل هذا النوع السردي(٢)، وذلك بعد عزوف عن الكتابة تواصل على مدى ثلاث سنوات، بسبب منع الرقابة تداول مجموعته القصصية الثانية: «الخبز المر»(٣). فمثّل هذا التحول الى الرواية نوعاً من الخلاص. وهو لا يشذّ في ذلك عن اغلب الكتّاب الذين بدأوا بكتابة القصة القصيرة قبل ان يتحولوا عنها الى الرواية، مما سيعلل - لاحقاً - رشح هذه الرواية بعدد من مقوّمات القصة القصيرة التي لم يستطع الكاتب التخلص من سلطتها الادبية وهو يكتب روايته هذه. فأكثر من عناوينها الرئيسية والفرعية على حد السواء، حتى بدت وكأنها مجموعة قصصية، كل اقصوصة منها تستقل بعنوان رئيسي وبآخر فرعي او اكثر فتعرض على القارئ مشهداً او اكثر، الا انها تتضافر مع بعضها البعض لتشكّل مجتمعة كلية النص عبر تركيب الحكاية التي قام الكاتب بتقطيعها.

وهي النزعة التجريبية التي ستؤكدها مجموع العتبات التي اختارها الكاتب لنصه.

١- عتبات النصّ وجماليات المفارقة:

غالباً ما يختزل العنوان مداليل الرواية الفكرية والجمالية، وان اوحى بأنه يمثل نصاً

مستقلاً عن النص الروائي بسبب جمالية تشكيله البصري على الغلاف: كتابة ورسماً، فيبدو وكأنه نصّ مفرد، الا انه يرتبط - في الحقيقة - ارتباطاً عضوياً بالنص الروائي / النصّ الجمع، بحكم ما يتوفر عليه من علامات رمزية دالة عليه، ومحيلة اليه: مراجع كتابة، وتشكيلاً للرواية، وصوغاً للحكي، وتعبيراً عن الموقف من الذات والعالم.

فلفظ «الدراويش»: الذي يتصدر صيغة العنوان يكشف بشفافية عن مرجعه الصوفي لكي يشكل - منذ البدء - علامة دالة على استثمار الكاتب التراث الصوفي، من خلال توظيف بعض عناصره. وهو ما سيؤكده لاحقاً كل من التصدير، والمتن الحكائي الذي سيتّخذ من شخصية درويش فاعلاً مركزياً للحكي، ونموذجاً دالاً على مذهب الدراويش من المتصوفة في ممارسة تجربة الوجود، ممّا يكشف عن نزعة الكاتب التأصيلية في إنشائه هذه الرواية. غير أنّ لفظ «الدراويش» ينزاح عن دلالته الاصلية التي تقرنه بالتصوف وأهله، ليكتسب اخرى جديدة تقرنه بالعرب والمسلمين، وما انتهوا اليه من احوال ومصائر في الواقع المعاصر في ظل العولمة.

وذات الانزياح الدلالي يطال لفظ «المنفى»: فضاءً اقترن دوماً بالاجبار، واذا به يتحول الى فضاء اختياري، اتخذه درويش والجماعة مستقراً، فيتم فعل العودة اليه طوعاً لا قسراً بدل ان يصدر عنه فعل الخروج الى فضاء الحرية. فصار يشكل فضاء الحرية الارحب، والارحم لا العكس. وهي دلالة جديدة حولته من فضاء سالب الى فضاء موجب. تحوّل في الدلالة يكشف عن فداحة خسران الذات الفردية والجماعية لرهاناتها في الوجود، بعد ان دمّرت ارادتها، وتحول الفعل الى عجز. والفعل ما لم ينجز مأساة.

فالمنفى صار يمثل في ضوء هذه المفارقة الدلالية المكان النموذجي: منه ينطلق الدراويش واليه يعودون نهائياً. عودة تبدو قسرية، ودالة على ديمومة قهر الزمان والمكان والانسان للذات الفردية والجماعية، والحيلولة دون اثباتها لهويتها وتأصيلها لكيانها. فانغلاق دائرة المكان يرمز الى انغلاق الأفق، ويكشف عن رؤية الكاتب التشاؤمية للزمن الآتي حتى وان سعى الى ايهام القارئ بنقيضها. فدخول درويش الكهف وراء الجماعة واغلاقه باب الحجر يمثل علامة



ابلغ في الدلالة على تشاؤم الكاتب من تلك التي يمثلها جري الاطفال في شوارع القرية عند اشراق شمس يوم جديد وامتلاء السماء بطائرات الورق(٤). وهو التشاؤم الذي يكرّسه مقطع «بعد النهاية» الشعري لقسطنطين كافافي.

وتتأكد النزعة التجريبية لهذه الرواية، في عتبتها الثانية ممثلة في نص التصدير المأخوذ من كتاب «الاسطورة»، لعالم الاحياء، كلود ليفي شتراوس والذي يقول فيه: «لقد اقضّ مضجعي منذ الطفولة ذلك الشيء الذي نستطيع تسميته باللاعقلاني»(٥). وهو قول استثمره الكاتب لكي يعلن من خلاله عن النزعة التجريبية لروايته، وتحرره - في كتابتها - من منظورات الرواية الكلاسيكية، والتي تجعل من هذا النوع الادبي صدى للواقع، وانعكاساً له، وذلك باشتغاله في انشائها على طرائق الغريب، والعجيب، والخارق المفارقة للواقع. وهو ما يمثل علامة تجريبية دالة على اختراق الكاتب ثوابت النموذج الواقعي للرواية في بعديه النظري والاجرائي، وتأسيسه نموذج كتابة روائية مغايرة تقوم على اللامعقول الذي استثمر عناصره الفكرية والجمالية. وهو ما يوضحه الكاتب ذاته، في قوله: «ان ما يحدث امام انظارنا من تقدّم علمي، وتخلف اجتماعي، وحيف اقتصادي، وهيمنة لروما الجديدة على مقدرات مساكين هذه الارض جعل الكاتب يعجز عن تصوير هذه الاحداث اذا عالجها بطريقة الواقعية الاجتماعية التي سادت في

منتصف القرن الماضي. فعاد الى تراث الشعوب القديمة يكتب من خلاله حاضرنا. فنجد كتّاب امريكا اللاتينية يعودون الى تراث الهنود الحمر وكتّاب شبه القارة الهندية وافريقيا واليابان يحيون حكايات الاجداد، والكتّاب العرب يستثمرون التراث العربي الاسلامي بعجيبه، وغريبه، يكتبون من خلاله عن واقع مأزوم شبيه بعهود غزو التتار لبلاد المشرق وتمزق الانسان العربي بين حاضر يائس، وماض تدعي الاساطير التي وصلتنا عنه انه كان مشرقاً وضّاء»(٦).

ففي زمن معاصر غدا فيه المعقول لا معقولاً، وهذا الاخير معقولاً، لا يمكن التعبير عنه الا بأشكال تعبيرية تستثمر عناصر اللامعقول، بعد أن «اصبح الانسان العادي هو الذي يعيش في عالم غير عادي. وبدلاً من ان يكون تجاوز الواقع انعكاساً لرؤيا، انسان شاذ لعالم سوي، اصبح اللامعقول انعكاساً للعالم الشاذ في رؤية الانسان العادي في حضارتنا. وبعد ان كان التمرد على اللامعقول نابعاً من ذات انسانية مريضة، اصبح اللامعقول واقعاً خارج الانسان»(٧).

ثم ان هذا القول الذي يتبنّاه الكاتب في تصديره، ويصوغ في ضوئه تصوره للرواية، يتطابق مع نظرية الاديب ادغار آلان بو الادبية، والتي يعلن فيها بوضوح انه «لا يؤمن بمطابقة العمل الفني للواقع بل انه يرى ان مطابقته له عيب جسيم، وبقدر ما يبتعد وجه الشبه بينهما، تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية»(٨)، كما يتبنّى الكاتب ذات ثورة «بو» على معقولية الحياة، في كنف الحرص على أن تكون هذه الثورة مبررة، من ذلك ان رواة قصص «بو» أو ابطالها يكشفون احياناً عما في حكاياتهم من غرابة. وهو ما نجد درويش راوي هذه الرواية / او بطلها، يعلن عنه في قوله: «سامحوني لم اقل لكم منذ البداية ان درويش هو بطل هذه الرواية العجيبة والغريبة والتي لو كتبت بالابر الى مآقي البصر لكانت عبرة لمن يعتبر»(٩).

ونجد معظم شخصيات ادغار آلان بو شاذة، «كأن تكون على حافة الجنون او على حافة اللاشعور، مما يجعل من الطبيعي ان تكون رؤاها اقرب الى الهذيان وان تضطرب امامها قواعد المنظور»(١٠). وهذا ما يسم اغلب شخصيات هذه الرواية، التي يؤكد درويش الراوي / الكاتب على شذوذها عن المألوف، وغرابتها عن العادي، بما فيها هو، في قوله: «لقد شتتت افكارنا هذه الشخصيات الغريبة ولم ندر اين نضعها؟ في

الميثولوجيا ام في الواقع الاغرب من الميثيولوجيا؟ قد يقول بعضكم هذا او اكثر؟»(١١).

ثم ان الجو الاسطوري الذي يضفيه «بو» على الامكنة والازمنة يسهم في ايقاظ ما ترسّب في اعماق شخصياته من خرافات ومخاوف، فضلاً عن نوعية الكتب التي تقرؤها، باعتبارها تسهم في تضخيم اوهامها. وهكذا تختلط الحقيقة لديها بالأوهام وتنتهي الى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة. وهو ما ينطبق على عوالم هذه الرواية التي عمد الكاتب الى اسطرة فضاءاتها، ازمنتها، شخصياتها واحداثها الى حد يعسر معه التمييز بين الواقعي والمتخيل، العادي والعجيب، المألوف والغريب، الممكن والمستحيل. وهكذا «يلقي ادباء اللامعقول اليوم بعبء الشذوذ على عالم تعيش فيه شخصياتهم. وهي شخصيات مهمتها الاساسية ان تدرك هذا الشذوذ وتفضحه»(١٢).

كلّ هذا يؤكد عمق تأثر الكاتب في كتابة روايته بمذهب السرياليين في تمردهم الاجتماعي والادبي والفني، وتحطيمهم الثابت من اشكال التعبير على «اساس عدم وجود نظام في هذا العالم، ولا يمكن ان يكون الفن الا صورة من هذا العالم لأنه يعكسه ويمثله، اي أن يكون بلا شكل»(١٣).

٢- حداثة الشكل بين فوضى الأنساق ونقدية الرواية

يعلل هذا اللاعقلاني فوضى السرد التي وسمت هذه الرواية وبنيتها، مما يجيز نعتها برواية اللاشكل / واللابنية. غير ان ذلك لا يعني قطيعتها الكلية مع الواقع /والمعقول. فالكتابة كما يقول يوجين يونسكو: «تحدٍ للانعزال، والكشف عن لا معقولية الوجود دليل على وجود احساس داخلي بالمعقول»(١٤).

وفوضى السرد علامة دالة على تجريبية هذه الرواية، يؤشر لها الشكل قبل ان تؤكدها بنية المتن وانساق الخطاب، مما يكشف عن استثمار الكاتب لتقنية التقطيع، من خلال تشظية الحكاية، وتوليدها بشكل يقوم على التداخل، مما يربك المتلقي الذي يجد عسراً في متابعة الحكي، واعادة تركيبه وفق منطق التعاقب الزمني.

فقد قسّم الكاتب المتن الحكائي لروايته الى ثلاثة عشر باباً، خصّ كل واحد منها بعنوان. وهو تقسيم مستوحى من عديد المصنّفات الادبية والتراثية القديمة التي قام اصحابها بتصنيف موادّها الى ابواب.

ويؤطّر هذه الابواب الثلاثة عشر فصلان هما: «قبل البداية»، و«بعد النهاية». وكلّ منهما يتميز بأبعاده الجمالية والدلالية، من خلال ما يضطلع به من ادوار داخل السرد، ويعبّر عنه من مواقف نقدية تتنوّع مداراتها.

فالفصل الأول: «ما قبل البداية» يكتسب اهميته مما يتضمنه من علامات تجريبية تتجلّى بالأساس في حضور النقدي في الابداعي / الروائي. فكان انبناؤه على تداخل خطابين ينتميان الى حقلين مختلفين ومتمايزين، ولكنهما يتكاملان: الادب والنقد. فالنقدي يكشف عن مدى وعي الكاتب بفعل الكتابة الروائية شروطاً وادوات ومقاصد. وهو الوعي الذي اقترن بإشكاليات الكتابة فعلاً ابداعياً في تاريخيته العربية، وبأسئلة الرواية جنساً ادبياً يمتلك ماهيته الخاصة، ومراجعه، وفضاءاته، وشخصياته، وموضوعه، وازمنته، وانساق خطابه، ولغته، واشكال تعالقه مع غيره من اجناس الابداع الادبي كالسيرة الذاتية.

فصيرورة الابداع العربي، الفكري والادبي تثبت انه - كان ولا يزال - نتاج حالة خوف ملازمة له، ومتمكّنة منه. وهو خوف مزدوج من ان يكون موضوع تهمة وسبب هلاك / موت. وهي الحالة التي استبدّت بكاتب هذه الرواية، وجعلته يرغب عن الكتابة درءاً لتداعياتها: محنة تنتهي الى فاجعة. غير أنّ الاحجام عنها، يؤدي بدوره الى ذات المصير: «حرق ما يكتب وقتل من يكتب». وهو قدر «لعبة الكتابة في المجتمع العربي. حيث التهم جاهزة في حال وجود الكتابة كما في حال انعدامها»(١٥). وهذا ما يكشف عنه الراوي / الكاتب، في قوله: «ولكن درويش هددني بالقتل، قال: ان لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شر قتلة»(١٦). فكان الاذعان للأمر، والذي يحوّل الكتابة الى فعل وجودي، مشتق من كيان يتحدّى فاجعة المصير، تحت وطأة القهر والقمع.

ولا يسلم فعل القراءة بدوره من ذات الاكراه، والمآل بحكم تعالقه وفعل الكتابة الذي يورطه معه. ليست القصة هنا سوى «لعبة تخييلية ينجح الكاتب في صياغتها بقصد ادماجنا نحن القرّاء في هذه اللعبة فنكون فيها طرفاً»(١٧).

يكون سؤال الرواية لذاتها عن ذاتها عبر البحث في ماهيتها

ويبدو استثمار نصّ «الف ليلة وليلة» بيّناً - في هذا السياق - ذلك ان الحكاية التي اقترنت بالقتل، في الليالي، في حال امتناع شهرزاد عنها، تجد امتدادها في حقل الكتابة عبر مختلف مراحل صيرورته التاريخية. فالرواية / حكاية يقترن انجازها بالزمن الليلي، معاناة خوف / وحرف وصوت. ومن ثمّ فإن فاجعة الرواية ان لم تكتب رجع صدى لفاجعة الحكاية ان لم تسردها شهرزاد.

ويكون سؤال الرواية لذاتها عن ذاتها عبر البحث في ماهيتها، والتي تتأسس من خليط تتداخل فيه الحقيقة بالوهم، الواقع بالحلم، الصدق بالكذب، المألوف بالغريب، مما يربك فعل القراءة، وقد التبست تخوم تلك التقاطبات الى حدّ التماهي. وهو ما يؤكد الطابع التجريبي لهذا النص، والذي يستمده من فوضاه السردية المحتكمة الى منطق خاص في الكتابة، يتأسس على رفض انساق منطقها السائد. وهذا ما يفضي به الكاتب في قوله:

«ما كنت احلم اذن وهذه الحكايات هي الرواية التي طلب مني درويش كتابتها

قد يقول بعضكم، ما هذه الرواية

انها كذبة.

تهويم رجل مجنون.

خرافة يحكيها حشاش.

والدليل على ذلك هذا الخبط ذات اليمين وذات الشمال، حتى انه يصعب عليك في بعض الاحيان الربط بين ما كنت تقرأه في الصفحات السابقة والاخرى التي تليها»(١٨).

ويتولد عن سؤال الرواية لماهيتها سؤالها عن موضوعها، «قال: اذن ستكتب الرواية؟

قلت: اكتب، ولكن ماذا سأكتب، وانا لا اعرف عن موضوعها شيئاً»(١٩).

فالحيرة التي يبديها الراوي / الكاتب ازاء موضوع الرواية تعود الى ادراكه ان «الرواية تبحث عن واقع لن يوجد الا بعد الانتهاء من الكتابة»(٢٠).

وبناء على ذلك، فإنّ موضوع الرواية، يبقى في نظر الروائي ابراهيم الدرغوثي، وحسب تنظيرات اعلام الرواية الجديدة،

والذين تبدو اصداؤهم حاضرة في الخطاب النقدي الذي ينهض عليه هذا الفصل، ذلك «الواقع المجهول واللامرئي. وهو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنه اول من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الاشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزماً طرائق، واشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه»(٢١).

فما يبدو من اسطرة للواقع، تتجلّى في استثمار عناصر الاسطورة ومناخاتها الى جانب صفات العجيب والغريب والخرافي، في تشكيل الفضاءات والشخصيات والاحداث والازمنة والخطابات، ان هو في الحقيقة الا اعادة انتاج لواقع الروائي والناس - في آن - في ضوء موقف من العالم، وموقع لتلقي هذا العالم، يكشف عنهما النصّ.

فالمشكلة الحقيقية بالنسبة للروائي «لا تكمن في الموضوع، وانما في توليف الموضوعات واستثمار كل الامكانات داخل منطق حكائي يبدو لا منطقياً بالنسبة لمراهنات العقلانين والتجريبيين معاً، ما دام يبني منطقه الخاص، الذي هو منطق الكتابة، كتجنيس للسياسة، وتسييس للجنس، واسطرة للواقع، وبناء للأسطورة، في اطار الواقعي، وقراءة للتاريخ كماض يمتلك بعض تجليات الحاضر»(٢٢). وهو ما يفضي الى التأكيد على أن «الرواية تؤلف سردها من السرد نفسه، حيثما كان، وهو موجود في كل شيء»(٢٣). وهذا ما يؤكده الراوي / الكاتب من خلال كشفه لقارئ روايته عن مراجعه المختلفة والمتنوعة التي استثمرها في كتابتها، والتي تشكل عناصر ثقافته في شتى تجلياتها وابعادها، حيث يثبت نصوص القرآن، والتوراة، والف ليلة وليلة، وتاريخ التمدن الاسلامي، وعيون الانباء، ومروج الذهب، وتاريخ الاسلام، والحضارة الاسلامية في القرن الرابع، ومثنوي جلال الدين الرومي، وفوات الوفيات، ووفيات الاعيان، والبصائر والذخائر، وطواسين الحلاج، وجامعة كرامات الاولياء، وديوان «من يعرف الوزة» لسعدي يوسف، وغيرها من المراجع التي صمت عنها الراوي / الكاتب وابى ان يكشف عنها لقارئه.

وهي النصوص التي يؤلّف بينها الراوي / الكاتب، من خلال اشكال من التعالقات التي تسهم بحكم ائتلافها واختلافها، تناغمها وتصادمها، في توليد الحكاية وتناميها، واغناء مختلف مكوّناتها السردية: جمالياً ودلالياً. وهي «مراجع كتابة فيها ما حافظ

لا تكمن المشكلة الحقيقية بالنسبة للروائي في الموضوع وانما في توليف الموضوعات

على اصله وحدوده، كنصّ المسعودي من «مروج الذهب»، ونص العهد القديم، والاصحاح الثالث ونص سعدي يوسف الشعري من ديوانه «من يعرف الوردة». وفيها ما كان انصهر في سياقات الرواية»(٢٤). وهو ما يكشف عن اشتغال الكاتب المكثف على تقنية التناص في كتابة روايته، وعن تصوّره / النظري والاجرائي لطريقة انشاء النصّ الروائي / ومنها نصه هذا، ونصوصه اللاحقة، فإذا هي «تفاعل بين النص التراثي والنص الروائي التخييلي، من جهة، ومن جهة اخرى هي تفاعل بين الواقعي والعجائبي.. هذا التفاعل لا يقف عند حدّ جعل احدهما في خدمة الآخر، او يكون صدى له، ولكنه يزيل الحدود بينهما. فتصبح العوالم متداخلة بلا مسافات ولا حواجز (التداخل بين البطل والكاتب، وبين عصر الكاتب وعصور قديمة)(٢٥).

وهو تناص نصوص قد يتحوّل الى اتهام نفوس ترى فيه نوعاً من السرقة / الادبية والفكرية. وهو الاتهام الذي يبرئ الراوي / الكاتب، نفسه منه لقارئه، الذي يجد نفسه مورّطاً في تهمة السرقة، والسطو على التراث بعد ان سبق له ان تورّط في تهمة الكتابة. وهو ما يفصح عنه الراوي / الكاتب لقارئه، معبّراً عن رفضه تواصل النظرة التقديسية / والتوفيقية للتراث / المكتوب والشفوي كذاكرة امة لا يرقى اليها الطعن، ومخزون لا يجوز انتهاك حرمته، يقول: «شيء واحد، اريد ان تعذروني وانتم تقرؤون هذه القصة، لا اريد ان تتهموني بالسطو على بعض الكتب التي ذكرتها لكم في بداية الحكاية. فقد هددني درويش اكثر من مرة عندما طلبت اعفائي من نسبة ما ورد في تلك الكتب الى نفسي. فقد هددني بالقتل وبتقطيع اعضائي.. فكنت كل مرة امتثل لأوامره خوف التنكيل بجسمي. وها انا اعترف لكم الآن وانا في كامل مداركي العقلية بذلك. بهذا لا تشكوني الى لجان المحافظة على التراث الفكري بتهمة السطو والسرقة مع سابق الاضمار والترصد»(٢٦).

ويتبع اعلان الرواية عن مراجع كتابتها، افصاح المؤلف عن حضوره المباشر فيها، حيث يضطلع بوظيفة السرد الى جانب مشاركته في الاحداث والاسهام في تنامي انساقها، يقول مخاطباً قارئه / المفترض: «يا صاحبي، انا لست رجل علم ولا ادب، كلّ ما في الامر اني كنت هاو بعض المحاولات في القصة القصيرة والخواطر التي لم يلتفت اليها حتى نقاد الدرجة الثالثة»(٢٧).

ويشكّل هذا الحضور لشخصية المؤلف علامة اخرى دالة على تجريبية هذه الرواية، وهو ينجز وظيفة السارد بدل ان يتوارى خلف سارده كما في الروايات الكلاسيكية، والتي تجعل منه - اي المؤلف - قطباً اساسياً لتفسير العمل الروائي، في حين ان «النظرة الجديدة للنقد الجديد تسعى الى التمييز بين المؤلف كسارد، وهنا يتحول الى شخصية ورقية، كباقي الشخصيات الروائية الاخرى وليس المؤلف ككائن حي»(٢٨). وهو ما يجعل «اسطورة الكاتب تتحول الى كاتب اسطورة الواقع»(٢٩). فهو كائن تسكنه الاحلام، وتتملكه الرؤى وتلحّ عليه التوقعات، وقارئ يعيد انتاج ما يقرؤه / وما يعيشه ويعايشه، في السياسة فيتمرّد على قوانينه، وفي الدين فيخترق احكامه، وفي الاخلاق فيتعدّى على نواميسها، وفي الاعراف فيتجاوز ضوابطها، وفي الادب فيرفض قواعده واشكاله الجاهزة، وفي النقد فلا يتقيّد بتنظيراته، ولذلك كله، لا غرابة ان كان الكاتب صاحب خسارات كبرى في رهانات الوجود.

ويحضر المؤلف القارئ شخصية من شخصيات سرده، يوجه اليها الخطاب تارة في صيغة المفرد(٣٠)، وطوراً في صيغة الجمع(٣١)، حتى يهيئها فكرياً ونفسياً لتقبل هذه الرواية الغريبة والعجيبة، والمفارقة للمتعارف عليه من انماط الرواية التقليدية، وذلك قبل ان يتركها، ليتابع انشاء حكيه / او نصّه مثلما يشاء، خارقاً بذلك ما تعهد به من عقد معها، مما يكشف عن الطابع المخادع لمثل هذا التعاقد بين الكاتب والقارئ.

ويعكس هذا التعالق بين الروائي / والقارئ، في الحقيقة تعالق الرواية / والقراءة، بسبب ان الاولى لا يمكن ان يكون لها وجود خارج الثانية. فالقراءة هي التي تهب النص وجوده الفعلي من خلال ما تكشفه من خصائصه الفكرية والجمالية، وبدونها يبقى

النصّ في حال كمون ينتظر القارئ القادر على فتح مغالقة. وقد تقصّد الكاتب اسطرة فعل القراءة في هذه الرواية، بأن اضفى ابعاداً عجائبية على زمن انجازها وذلك من خلال توصّل الراوي / الكاتب الى قراءة الكثير من المصنّفات المختلفة والمتنوعة في مدى زمني قصير لا يتجاوز الشهرين. ثم تختفي تلك الكتب لكي تحلّ مكانها اوراق كثيرة مبعثرة، عمد الراوي / الكاتب الى جمعها وترتيبها حسب الفصول الابواب وشرع في قراءتها، فإذا هي الرواية التي طلب منه درويش كتابتها(٣٢). وهو ما يكشف عن منظور الكاتب لعملية القراءة التي يجب ان تكون منتجة لا استهلاكية، ولكتابة الرواية التي يجب ان تكون وليدة حالة وعي / وحرية، في خرقها للنموذج السردي السائد: ابنية ودلالات.

ثم يكشف الراوي / الكاتب عن الطابع اللامعقول لشخصيات روايته، من خلال سرده لما تأتيه من افعال تتّسم بالغرابة، وتعيشه / او تعايشه من وقائع، واحداث تنتهي الى العجز، الذي يدرك في احيان كثيرة مدى الخارق ممّا يربك تلقي القارئ لها بسبب ما يميّزها من كثافة دلالية حولتها الى رموز متمنّعة. وهو ما يعترف به الراوي / الكاتب في قوله: «لقد شتتت افكارنا هذه الشخصيات الغريبة، ولم ندرك اين نضعها؟ في الميثيولوجيا ام في الواقع الاغرب من الميثيولوجيا؟ قد يقول بعضكم هذا وأكثر»(٣٣).

وتمثّل البنية المعقدة للشخصيات التي جاءت خليطاً غريباً وعجيباً من الكائنات، جمعها النصّ وان باعد بينها الزمان والمكان، علامة اخرى دالة على تجريبية هذه الرواية، تتجلى في تدمير الكاتب / الراوي، البنية الكلاسيكية للشخصية الروائية المستهلكة والنمطية، مما اضفى على شخصيات هذه الرواية طابعها الاشكالي الذي تستمدّ منه العلامات الدالة على حداثتها.

ولمّا تعددت المراجع التي استثمرها الكاتب في تشكيل عالم روايته وتنوعت، بأن تراوحت بين الواقعي / والتاريخي، والاسطوري، واتخذت اشكالاً من التعالق داخل النص السردي، فقد تعددت خطابات هذه الرواية بدورها وتنوعت، لتسهم متضافرة في النسيج الحكائي، في انساق وسمها التشظي، متوسّلة بلغة امعن الكاتب في هتك حرمتها ظاهرة مقدّسة في المنظور الكلاسيكي للكتابة، واختراق معايير فصاحتها التي اضفتها عليها البلاغة القديمة، مما يكشف عن تصور ابراهيم الدرغوثي النظري للرواية / ولغتها، اذ تبدو ذلك الجنس الادبي الهجين «الذي تنفتح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلالات المحكي ولغاته بكل لغط الشوارع ومظاهر التعبير الاجتماعي اللغوية»(٣٤).

فالكاتب يخون في لغة خطابه الروائي كلّ التنظيرات التي تتأسس عليها البلاغة العربية القديمة، من خلال نحته للغته الخاصة التي تستمد بلاغتها من رفضها كل اشكال البلاغة، وتحررها من قيودها. وهو ما يكسبها طابعها الحداثي، باعتبارها تمثل عنصراً مهماً من عناصر الحداثة الادبية، حيث «اصبحت اشكال التعبير واساليبه وطرائقه كلها تحت الاختبار مؤدّية الى ما يشبه ثورة الكلمة، تلك التي تجليها الاستخدامات الجديدة للغة والنظر الى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفن واداة التعبير الخاصة به»(٣٥). وهو ما يعكس مدى ما يمتلكه الكاتب من قدرة على التخلص / التحرر من تركه القيود الادبية واللغوية القديمة، ما دام المفهوم الحداثي للنص الروائي يجعل منه افقاً مفتوحاً على الواقع / والتوقعات، وعلى حوارية الوقائع التاريخية والوقائع المتخيلة، والشفوي مع المدوّن، والبصري مع الموصوف. وهو ما سيتجلّى في المتن الحكائي، وبنية شكله، وانساق خطابه السردي، مثلما تعرضها ابواب الرواية الثلاثة عشر. وهي ابواب وان بدت من حيث بنية شكلها السردي، مستقلة عن بعضها البعض، اذ يحمل كلّ منها عنواناً رئيسياً وآخر فرعياً او اكثر، مما ينهض علامة دالة على تشظي الحكاية، ومن ثمة تدمّر النظام التعاقبي للسرد، فإنها في الحقيقة وثيقة الاتصال ببعضها البعض، من خلال شخصية درويش التي تمسك بخيوط اللعبة السردية، اذ تمثّل مدار الحكي مبتدأ ومساراً ومنتهى، حيث تستقطب سائر شخصيات الرواية التي تدور في فلكها، وتفعل في مجمل الوقائع والاحداث، سواء تلك التي تستعيدها عبر سحر الحكاية او تلك التي تسهم في انجازها او تلك التي تنقلها وقد كانت شاهدة عليها. وهي المفارقة الجمالية / والدلالية التي تسم البنية اللغوية لعناوين الابواب قبل متون الحكاية، ومختلف عناصرها السردية. وهي مفارقة تطال المكان وقد تماسّت فيه التخوم بين المرجعي / والعجائبي، الارضي / والسماوي، التراثي والحديث، والزمان كذلك وقد تعالقت فيه كل الازمنة من بدء الخليقة الى حرب الخليج الثانية، في مطلع العقد الأخير من القرن العشرين. والشخصيات ايضاً التي حملت بنيتها طابع المفارقة مما اضفى عليها كثافة في ابعادها الجمالية والدلالية، فضلاً عن انساق اللغة والخطاب. وهي كلّها علامات تمثّل دلائل على منظورات الكاتب الجديدة لشروط الكتابة الروائية وآلياتها، والتي لم تتردد في اعلان قطيعتها وثوابت الرواية الكلاسيكية التنظيرية منها والاجرائية.

فتعامل الكاتب مع الفضاء، في هذه الرواية، تعامل نوعي اذ يدركه بنية خاصة، وعنصراً فاعلاً في الحكي: شخصيات ووقائع، وذلك بحكم ما يتوفّر عليه من دلالات تتجاوز المرجعي الى الرمزي، والزماني الى التاريخي، «فإذا كانت للفضاء ازمنته فله تاريخيته، اي انه مجال للسحر، والخرافة، والاديان، وصراع الايديولوجيا، والرموز الكامنة فيه تظلّ في حاجة الى الكتابة التخييلية التي تلتقط اشاراتها واصواتها وابعادها الرمزية»(٣٦).

فالفضاء في هذه الرواية، هو فضاء للكتابة والرواية، حيث تمارس الحكاية سحرها عبر اشكال التداعي، والاستيهام، والحلم، والتذكر، واسطرة الواقع من خلال استدعاء الخرافي، والغريب، والعجيب، والخارق، والماورائي.

وقد نجم عن اسطرة الواقع، اسطرة الفضاء، حيث تداعت الحدود بين الاماكن التي تتناسل بشكل غير منتظم، وتتجاور رغم تنافرها، قبل ان تنتهي الى ان تتصادم بحكم غلبة طابع المفارقة على ما يقوم بينها من علائق، تتميز بمنطقها الخاص الذي تهيمن عليه الفوضى، علامات دالة على جماليات المكان في هذه الرواية حيث تتداخل الأماكن المرجعية، المحلية منها كالواحة والقرية والجبل والزاوية والتاريخية لبلاد العرب والمسلمين ممثلة في جزيرة العرب، وبغداد، وسامراء، والحيرة، والقطام، ودمشق، والعالمية لبلاد الغرب مجسّدة في انجلترا وامريكا، حيث السوبر ماركت، والانتربول، ونزل الانترناشيونال، وفرنسا الشهيرة بعطورها الباريسية، بالأماكن ذات البعد الماورائي، الجنّة وجهنم، الاسطوري. انها جدلية المكان وقد تعددت تقاطباته: الشرق والغرب، الارضي والعلوي، المدنّس والمقدس، الواقعي والاسطوري، وذلك بفعل ما لحقه من تشظ، ينهض دليلاً على نزعة الكاتب

التجريبية، ومنظوره الجديد للفضاء بنية ووظيفة ودلالة داخل العمل الروائي. وهو المنظور الذي يفصح عنه الكاتب ذاته في قوله: «المكان فقد قدسيته القديمة كزاوية للتبرك يتمسّح على عتباتها المريد ويطوف بأركانها ركناً ركناً واضعاً نذراً هنا وشمعة هناك، وطائفاً بالعتبات متمسحاً بالتوابيت العتيقة – المكان تحرر من هذه السلطة، ووهب نفسه للمبدع يفعل به ما يشاء...»(٣٧). وهذا ما يعلّل كثافة الدلالات والرموز التي انتهى اليها الفضاء في هذه الرواية، وذلك بفعل ما سلكه الكاتب في تشكيل عناصره المكانية من مذهب في الكتابة يقوم على المراوحة بين الاعلان والاخفاء، التعرّي والتنكّر، التحديد والاطلاق، الواقع والتخييل، على تركيب الأماكن في انساق تصدم ذائقة المتقبل، بحكم طابعها المفارق، واللامعقول، الا انها تمتلك العديد من مفاتيح مغالق الرواية، ومداراتها حول الحياة والموت، الحرية والقمع، الواقع والاسطورة، الانتماء واللاانتماء، الهوية والاستلاب، في زمن العولمة، وهيمنة النظام العالمي الجديد.

وهو ذات التشظّي الذي يلحق بنية الزمن ذات الطابع المفارق هي الاخرى، بعد ان امعن الكاتب في تدمير انساق نظام التعاقب، قبل ان يستبدلها بأخرى تتداخل فيها التخوم بين الازمان القديمة والزمان الحديثة، حيث يتم في الاولى استدعاء ازمنة موغلة في القدم، تعود الى بدء الخليقة، وما كان من خطيئة آدم وحواء، وما جدّ لابراهيم الخليل من قوم النمرود، والى الخرافة وما يسم حكيها من عناصر الغريب والعجيب والخارق، مثلما تمثّلها قصص كرامات الاولياء والصالحين، والى التاريخ العربي الاسلامي وما يتميز به من قيم اخلاقية وسلوكية كالكرم، الذي يمثل حاتم الطائي نموذجاً دالاً عليه، والبذخ الذي يجسّد الجامع المشترك لأغلب الحكام وحواشيهم. ويعرض الكاتب نموذجين دالين عليه، هما: المنذر بن النعمان، ملك الحيرة من خلال حفل العشاء الذي اقامه، والخليفة المعتضد العباسي، وما كان من حفل زواجه من قطر الندى، الى جانب تركيزه على تعرية ما كان يأتيه حكام بلاد العرب والمسلمين من ممارسات قمع، وقهر لمحكوميهم، خاصة المعارضين منهم لسياساتهم، مثل تنكيل الخليفة المكتفي بمعارضيه من القرامطة، وكذلك الخليفة القاهر. وهي تعرية تدين اشكال القمع التي تدمّر ارادة الانسان لتحول

يتناسل الزمن في الرواية قبل أن يعمد الكاتب الى تفتيته

فعله الى عجز، ونطقه الى صمت.

اما في الثانية وهي الازمان الحديثة، فيستعيد الكاتب التاريخ الحديث لجزيرة العرب غداة اكتشاف النفط، وما كان له من آثار سلبية على قبائلها، ومذاهبهم الحياتية، بعد ان حوّلتهم الثروة الى مجتمعات استهلاكية لمنتجات العالم الرأسمالي، مرموزاً اليها بمحلات السوبر ماركت التي انشرت في كل انحاء الجزيرة، فتعمّقت اشكال تبعيتهم الاقتصادية والسياسية للغرب، مما يعلل حال العجز صفة متمكّنة منهم، وقد سلبوا القدرة على الفعل في ظل هيمنة النظام الرأسمالي، وتنامي عداء الغرب للعرب، حيث يطارد «العربي في المطارات الغربية مداناً حتى تثبت براءته»(٣٨)، وتشنّ حرب مدمرة على العراق في مناسبتين – وهي الحرب التي كتبت على وقعها هذه الرواية.

وهكذا فإن الزمن يتناسل في هذه الرواية، يتعدد، ويتنوع، قبل ان يعمد الكاتب الى تفتيته وعرضه في اشكال يسمها التداخل بنية، والمفارقة دلالة، مما يجعل الرواية تتبنى على أساس انفتاحها على التاريخ والواقع اللذين يلعب الكاتب بأنساقهما كيفما شاء، الا انه «ورغم تعدد الازمنة وتداخلها فالزمن التاريخي هو الطاغي، ولكن الراوي يتلاعب به تلاعباً دالاً، فلا يستحضر الا ما كان للسياق مواتياً، ولمقاصده مؤدّياً غير عابئ بالمطابقة بين الشخصية والحدث التاريخي، ولا بمواصفات الواقعي والمنطق»(٣٩).

ويتمثل غرض الكاتب من وراء كل ذلك في التأكيد على أنّ ما آل اليه العرب والمسلمون في أواخر القرن العشرين من ذلّ وهوان واستلاب مكّن الغرب منهم، ومن بلدانهم، وما تزخر به من ثروات، يجد تعليله في تاريخهم القديم والحديث، حيث تمكّن السكون الى حياة الدعة والرفه من الحكام والحواشي، الى جانب استشراء ممارسات القمع والقهر على الرعايا وخاصة المعارضين منهم. وهي الممارسات التي تمتدّ في الزمان / والمكان لتكتسب صفة الديمومة، وتشكل موضوع ادانة الكاتب للسلطة، يفصح عنها على لسان درويش، وهو في حضرة السلطان حسن الحفصي، «لقد خوزقك التاريخ يا مولانا»(٣٩).

كلّ هذا، يكشف عن رؤية حداثية ميّزت تعامل الكاتب مع الزمان مكوناً سردياً منتجاً للحكي، ومسهماً في تناميه. وهي رؤية تتبنى على رفض منطق الزمن من خلال التمرد على الثابت من انساقه، والانتقال بحرية مطلقة بين الازمنة، بعد ان توصل الى تحقيق ذلك في اشتغاله على الفضاء / وأماكنه: رؤية وتشكيلاً، مما اكسب الفضاء والزمان معاً، منطقاً خاصاً مغايراً للمنطق السائد. وهو المنطق الذي ستكرّسه شخصيات الرواية من حيث بنيتها ودلالتها.

فقد عمد الكاتب الى تفتيت بنيتها هي الأخرى، وتعقيد دلالتها الجمالية والفكرية، بسبب طابعها الاشكالي الناجم عن اسطرة الكاتب لها، من خلال تداخل الواقعي / والعجائبي، التاريخي / واللا تاريخي في تركيبها الى حد الالتباس الذي يربك المتقبل، وان كان ينهض علامة دالة على حداثة رؤية الكاتب للشخصية الروائية وخصائص تشكيلها في الكتابة السردية الجديدة. فالمتقبل مطالب بأن يلمّ شتات الشخصيات المبعثر والمتداخل، حتى يركبه ليستقيم له وجود كل منها، وما يحمله من ابعاد فنية، ويعبر عنه من رؤى، ومواقف فكرية. ويبرز – في هذا السياق – تمرّد الكاتب على مفهوم البطولة مثلما تجسّدها نماذج الرواية الكلاسيكية حيث جعل كلّ مكونات السرد تسهم في نسج الحكاية، فضلاً عن ادراجه لشخصيته مؤلفاً، ولشخصية القارئ. فلا معنى للبطولة – في نظره – في زمن عربي خسر رهاناته مع التاريخ بسبب فقدانه البطولة.

ثم نجده يرفض منطق التجانس في بنية الشخصيات النمطية لكي يقدّم خليطاً من الشخوص التي تستمدّ تجانسها من اللاتجانس، ومنطقها من اللامنطق الذي يحكم علاقاتها، ومعقوليتها من اللامعقول الذي يسم فضاءاتها المتباعدة: الارض / السماء، الشرق / الغرب، وازمنتها المتباينة: بدء الخليقة / حرب الخليج الثانية، وافعالها المتقابلة: الخير / الشر، المقدّس / المدنّس،

وهو خليط متنافر بفعل تنافر مرجعياته التي يسمها التقابل، والذي لا يمكن ان يجمعه الا فضاء الرواية الخاص، وزمانها الخاص، ومنطقها الخاص، حيث يلتقي الديني: آدم - حواء - ابليس - الملائكة وابراهيم الخليل بالسياسي: امير المؤمنين القاهر، والخليفة المكتفي، والخليفة الناصر لدين الله، والمعتضد العباسي والسلطان الحفصي، وصاحب الشامة احد قوّاد القرامطة، والمنذر بن النعمان وابو العباس وابو نضال ورونالد ريغن، وبالاجتماعي: حاتم الطائي، قطر الندى، السائحة الامريكية، وبالصوفي: محيي الدين بن عربي، والحلاج، وبالفني: مايكل جاكسون وبالشعري: سعدي يوسف ومحمد العوني وقسطنطين كفافي.

غير ان هذا الزخم من الشخصيات ذات الابعاد والدلالات المتباينة ان هو في الحقيقة الا رافد اثراء وتنويع لثلاث شخصيات تمثل في الواقع بؤرة الحكي، وابعاده الدلالية، مجسّدة في غنى المتخيّل الحكائي وعنفه في آن. وهي شخصيات درويش ونمرة وفرانسوا مارتال، الا ان البعد التجريبي لا يتجلّى الا في بنية الشخصيتين الاولى والثانية، واللتين تقصّد الكاتب اسطرتهما، بأن جعل ابعاد كلّ منهما تخترق الواقع الى العجيب والخارق، فتتماسّ بذلك التخوم بين التاريخي / المرجعي، واللاتاريخي / المطلق الى حد الالتباس.

فالبعد التاريخي لشخصية درويش يتجلّى في هويته العربية الاسلامية، والتي بدت في رشحه بمختلف مكوّناتها الحضارية، ودفاعه عن اصالتها بدعوة قومه الى التمسّك بها، وعدم الانصهار في حضارة الآخر، الذي رمز له بشخصية فرانسوا مارتال. ثم ان هذا البعد المرجعي يبرز كذلك في ما امتلكه درويش من حسّ عاطفي تجلّى في علاقته بنمرة / رمز شفيف للأرض العربية عبر صيرورتها التاريخية، فضلاً عما عبّر عنه من نقد لرجال القبائل الذين «توسّدوا نهود النساء وناموا»(٤١)، فيخيب امله في امكانية استجابتهم لدعوته الى الثورة وانجازهم فعل التغيير. ويقرر بعد ان ايقن بخسرانه لرهاناته مع التاريخ: ماضيه وحاضره، الالتجاء الى الكهف وجماعته، واتخاذه منفى. وهي نهاية دالّة على احساسه بانغلاق الأفق، واستحالة تغيير الراهن بعد ما كان من خذلان قومه له، وقد اعتبروه ساحراً. حكي يستوحي قصة النبي موسى مع قومه بني اسرائيل، في النصّ القرآني، والنبي المجهول في «اغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي، وغيلان بطل مسرحية «السدّ» لمحمود المسعدي. نصوص ترجّع الرواية اصداءها لتؤكّد على زهد الفرد في الجماعة التي حالت دون تحقيقه لفعل الثورة على اشكال الراهن المتهافت.

وهكذا فإنّ وجه درويش / التاريخي يتجلّى في عقل يفكر، ووجدان يحسّ، وكيان يتأمّل في ما آلت اليه اوضاع الراهن من تدهور. غير ان ابعاد درويش «اللاتاريخية تبقى المهيمنة على بنيته القصصية، وذلك من خلال تفنن الكاتب في اضفاء مياسم العجيب والخارق على صورته التي ترشح استيحاء من التراث الاسطوري للاغريق، بأن جعله كائنا مزدوجاً وغريباً، نصفه انسان ونصفه حيوان، اذ «كان له جناحان كبيران مزخرفان بألف لون ولون»(٤٢)، ومن التراث الخرافي الذي يشغل حضوراً متميزاً في الذهنية الشعبية.

فكان درويش صاحب كرامات وصانع اعاجيب، بحكم معاشرته للأولياء الصالحين، وشهوده كراماتهم، خاصة وقد كان احد مريدي المتصوّف محيي الدين بن عربي. فكان من خوارقه ان «رتّب مرة على ظهر حصانه فنبت للحصان جناحان»(٤٣)، كما «حلّت لعنته على من خالف اوامره فخرجت عليه ثعابين شريرة متحفزة»(٤٤). ثم انه مسخ فـ«استحال حجراً اصم اخرس، فنسجت حوله الاساطير»(٤٥).

كلّ هذا ينضاف الى امتلاكه وجوداً مطلقاً في الزمان، حيث يقدّر عمره بآلاف السنين، اذ عاش ازماناً مختلفة ومتباعدة، من بدء الخليقة الى حرب الخليج الثانية في اواخر القرن العشرين، شهد خلالها احداثاً كثيرة شرقاً وغرباً. وهو ما جعله «شخصية مركبة اذا اريد له ان يكون عصارة حضارة، ورمز ثقافة تجهد أن تكون في عصر لم تشارك في صنع ملامحه الكبرى بل ادارت له الظهر فنبذها دون ان يفنيها»(٤٦).

اما شخصية نمرة، فقد تميّزت - هي الأخرى - بهذا الوجه المزدوج، التاريخي / واللاتاريخي، الواقعي / والاسطوري، مما يعلل تعدد صورها، وتنوع اسمائها، ومن ثمة ثراء دلالتها الرمزية، فتكون بذلك شخصية مفرداً في جمع. فهي ابنة عم درويش. وهي شهرزاد وهي نمرة بنت المنذر. وهي الأم. وهي الى ذلك كله الارض وتحديداً ارض العرب المسلمين.

فبعدها التاريخي، يتجلّى في انتمائها البدوي / والحضري في آن، وتحررها الاخلاقي، ورفضها الزواج من درويش رغم اغراءاته لها، واستجارتها منه بصاحب الجبل، مفضلة الكهف / المنفى على الاقتران به.

اما العلامات الدالة على اللاتاريخي في شخصيتها فتتمثل في امتلاكها ذلك الكيان المطلق الذي يتجاوز الزمان وحدوده. حيث عاصرت الأوائل، وشهدت ما حدث في بلاد العرب والمسلمين من وقائع وتحولات، فضلاً عن بقائها بالكهف الف عام، غادرته على اثرها لتجد احوال قومها قد ساءت اكثر مما كانت عليه منذ آلاف السنين، بفعل استلاب الآخر لهم، مما عمق اشكال تبعيتهم له. فتكون نمرة في ضوء كلّ هذا رمزاً شفيفاً «للأرض العربية يدوسها الغريب منذ الف عام ولا من حام، وهو (أي درويش) العربي يعيش غريباً عن عصره، يشدّه الى الماضي تراث ونمط عيش وتفكير تجاوزهما التاريخ»(٤٧).

وتجسّد الآخر / الغرب الاوروبي والامريكي شخصية فرانسوا مارتال رمز استلاب مقوّمات الهوية الاصيلة، واستبدالها بعناصر الحضارة الغربية، مما يعكس ضعف الذات العربية امام سلطة الآخر / الغرب، ويعلل - في الآن ذاته - العلاقة الصدامية القائمة بين هذا الغرب الدخيل ودرويش، والتي تنهض نموذجاً دالاً على تلك العلاقة المتوترة / والمتأزمة التي تقوم بين الشرق والغرب، وتجعل «تعايشهما سلمياً مستحيلاً والتقاءهما على قاعدة وفاق وتفاهم امراً غير وارد»(٤٨). فالشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا، بحكم عدم تغيّر نظرة كل منهما للآخر. فصورة الشرق في عيون الغرب تبقى صورة غرائبية / وعجائبية، مغرقة في البدائية، ومقترنة بالتوحش. وهو ما يفصح عنه فرانسوا مارتال في قوله عن درويش: «أكل هذا الوحش الشرقي صور بدء الخليقة»(٤٩)، كما تبقى صورة الغرب في عيون الشرق صورة تقترن بالمدنس، والكفر، والمتهافت من القيم بدليل نعت درويش لفرانسوا مارتال «بالرومي» و«الفرنسي اللعين»(٥٠). وهو خطاب يؤكد امتداد توتّر العلاقة بين الشرق والغرب في التاريخ القديم والحديث، توتر تحول الى صدام تجلّى في حرب الخليج الثانية.

وقد طال العجائبي / والخارق وقائع الرواية واحداثها، والتي جاءت مفارقة للواقع / والمعقول، في زمن تداخلت فيه التخوم بين المنطق / واللامنطق، العقلاني / واللاعقلاني، النظام / وفوضى الاشياء.

وهي وقائع تصدم ذائقة المتلقي، وذهنيته التقليدية، بعضها ينجزه درويش، كأن يمدّ رجليه في النار دون ان يتأذى. وهو فعل مستوحى من مرجعية دينية مدارها قصة ابراهيم عليه السلام، او كأن يطير في الاجواء متجاوزاً قانون الجاذبية، وبعضها الآخر تحققه نمرة بدخولها الى عمق الجبل، وقد استجارت بصاحبه، ومكوثها به الف عام، كما يتعلّق قسم كبير منها بالقرية التي ترتفع الى الاعلى قبل ان تهوي الى باطن الارض متشظيّة، فضلاً عن اسهام الراوي / الكاتب في انشاء قسم مهمّ منها، وسمه بـ«جامع كرامات الاولياء»، يقوم فيه بسرد حكايات يمثل العجيب والغريب والخارق الجامع المشترك بينها، في تكثيف ابعاد الرواية اللاعقلانية، ومن ثمة منطقها الخاص، المفارق / والمغاير لمنطق الاشياء في الواقع، مثل حكاية ذلك «الرجل الذي نظر الى جثة نفسه بلا رأس»، او ذلك «الرجل الذي سكب البحر في ابريق» او ذلك «الرجل الذي وضع رجله اليمنى في باب داره بالهند والرجل اليسرى على شاطئ الفرات»، وغيرها من القصص التي توغل في اللامعقول / والخرافة لطبيعتها الغرائبية والعجائبية.

واستثمر الكاتب في انشاء حكيه، وتركيبه على الصورة التي ورد عليها في الرواية - وهي الصورة التي تستمدّ شكلها من اللاشكل، ونظامها من الفوضى، ابرز التقنيات التي انبنت عليها منجزات الرواية الجديدة في الغرب الاوروبي والامريكي. فافتتن بتفتيت السرد الى درجة ان المسرود ورد متشظياً الى وحداته القصصية الدنيا، بفعل خضوعه الى تقنيات التقطيع، والاستطراد، والتداخل، والتذكر، والهذيان والاستيهام، فجسّد الفوضى السردية بامتياز. وفرض على متقبّله اعادة بناء شتات الحكي وفق منطق سردي تنتظم فيه الانساق دون ان تتشعّب الى حد التتويه.

اشتغل الكاتب بكثافة على تقنية التناص في شتى اشكالها. فجعل روايته تنفتح على عدد غزير من النصوص، تستحضرها لتقيم معها علاقات مجاورة تتحول الى محاورة قبل ان تنتهي الى مصادمة تتخذ شكل المعارضة التي تؤول الى المفارقة: الجمالية والدلالية في آن. وهو تناص معلن يثبت بأمانة مراجعه او يحيل اليها، وينسبها الى اصحابها، مثلما يتجلّى في المقولات التي صدرت بها الرواية وفصولها، او تلك التي تضمّنها متنها الحكائي. وهو تناص مُضمر يستوحي القارئ مراجعه، بعد ان عمد الكاتب الى صهر

لا يقف التشظي عند سرد الرواية وخطابها بل يتجاوزه ليشمل التشكيل البصري للكتابة

عناصر من النصوص التي استحضرها في سرده لتصبح جزءاً منه، فتلتبس على القارئ التخوم بين السرد الروائي، والسرود المستثمرة. وهو ما جعل سرد هذه الرواية سروداً تتعالق اذ تتلاقح، وخطابها خطابات تستمدّ غناها الجمالي والدلالي من الحوارية التي اقامها الكاتب بينها داخل روايته رغم تباين مراجعها، حث نجد المرجع الديني: قصص آدم وحواء، وابراهيم الخليل، واهل الكهف، وبدء الخليقة، يتعالق والمرجع التاريخي / السياسي: المنذر بن النعمان ملك الحيرة، وسيرة بذخه، الخليفتان القاهر والمكتفي وسيرة قمعهما لمعارضيهما، كما يتداخل مع المرجع الاجتماعي: نموذج حاتم الطائي، ويتقاطع مع المرجع الصوفي من خلال استثمار مقاطع من طواسين الحلاج، ويتلاقح من المرجع الادبي عبر اثبات قصائد شعرية لكل من سعدي يوسف، ومحمد العوني، وقسطنطين كفافي. ولكن الكاتب وهو يشتغل على هذه المراجع، ويستحضر نصوصها في متنه الحكائي وخطابه السردي يسعى الى اكسابها دلالات جمالية وفكرية جديدة في روايته تضفي على هذه الاخيرة مياسم حداثتها عبر علامات اختلافها وتميزها.

غير ان التشظي لا يقف عند سرد هذه الرواية وخطابها بل يتجاوزه ليشمل التشكيل البصري للكتابة، والذي يشكّل علامة دالة على اختراق الكاتب لأشكال الكتابة السردية التقليدية، بتقطيعه الجملة الى وحداتها الدنيا لتستعير بذلك شكل الكتابة الشعرية الحداثية، التي استبدلت نظام البيت الشعري بالسطر الذي يتفاوت من حيث الطول والقصر، وحوّلت البياض الى نمط كتابة يتوفر على دلالاته الفكرية والجمالية، تطلق عليه تسمية: «كتابة البياض». ويندرج ضمن هذا المنظور تعمد الكاتب تدمير الشكل التقليدي للكتابة الشعرية العربية من خلال تشظيته لبيت عمرو بن كلثوم، وكتابته وفق نظام السطر الشعري والتفعيلة، مما يمثل علامة دالة على تجريبية هذه الرواية حتى في مستوى تشكيل الكتابة وتوزيعها على فضاء الورقة.

فالرواية فسيفساء اجناس سردية وشعرية، عتيقة وحديثة، تهاوت الحدود بينها، فولدت خليطاً من النصوص يستمدّ حداثته من تآلفه الغريب، وخليطاً من الخطابات تستمدّ فصاحتها من رفضها الفصاحة، وتكتسب تميّزها من انصهارها جميعاً في النصّ الروائي مشكّلة وحدته التي لا تقوم على المتجانس من العناصر بل على المتنافر، ولا على المتآلف بل على المتخالف. وهو ما يحقق لها التجاوز للسائد السردي، والمفارقة للمنجز الروائي. وهي في كلّ ذلك لا تقصي السير ذاتي حتى وهي توغل في مسالك الغريب والعجيب والخارق، مما يكشف عن تداخل الروائي / المتخيل والمرجعي، وتعالقهما الى حدّ الالتباس، بفعل علامات التقاطع المبثوثة في النصّ والقائمة بين درويش الراوي / الكاتب والمؤلف، منها ممارسة الكتابة القصصية والروائية(٥١)، فضلاً عن تأكيد الكاتب ذاته استثماره لعناصر من ترجمته الذاتية، بصريح قوله: «فيها (أي الرواية) ما عشته بنفسي وانا اتنفس الهواء واشرب الماء وآكل واتغوّط وامارس الجنس»(٥٢). وهو السير الذاتي الذي صاغ الكاتب في ضوئه رؤيته النقدية لواقع عصره في بعديه الاجتماعي والسياسي.

فنقدية الاجتماعي تتجلّى في جرأة الكاتب على الكشف عن مظاهر تهافت الاصيل من قيم الذات العربية - الاسلامية في الواقع المعاصر، واستبدالها بأخرى دخيلة، وابراز ما لحق هوية العرب والمسلمين من مظاهر تشويه، ومن اشكال استلاب وتبعية للآخر، وتعرية مما تمكّن من الكيان الفردي والجماعي من وهن ويأس من امكان تغيّر الاوضاع نحو الافضل. فكان تحوّل ذلك الكيان الى خواء، وقد تعطّلت الارادة واستحال الفعل، وتحوّل الواقع الى لا واقع وقد فقدت الاشياء منطقها. ولا يتردد الكاتب في ادانة كلّ تلك العلامات الدالة على ما لحق الذات العربية / الاسلامية في الواقع المعاصر من تردّ طال الاصيل من مقوّمات الهوية والكيان، في صوغ تميّز بعنف المتخيل الروائي.

اما النقدية السياسية، فتتمثل في فضح الكاتب «الوجه الآخر من الانسان، الوجه القبيح، الشرير، الصادي، الذي يتلذذ بتعذيب اخيه الانسان»(٥٢)، والتعبير عن موقف

الادانة لما تمارسه السلطة من اشكال قمع وقهر للذات الانسانية، بانتهاك حميمية الجسد / والنفس معاً . وهي ممارسات تتخذ طابع الديمومة اذ تمتد في الزمان وعبر المكان، لكي تتحوّل الى فعل / ملازم للذات العربية، وحالة دالة عليها .

ان رواية «الدراويش يعودون الى المنفى»، وان كانت تمثل محاولة الكاتب ابراهيم الدرغوثي الاولى في الرواية، فإنها قد تميزت بايغالها في مسالك التجريب، واعلانها القطيعة والنموذج السائد في الكتابة الروائية، فساءلت الكتابة ومشروعيتها، والرواية وشروطها وأدواتها، والواقع ولا معقوليته . وقدمت المنظورات البديلة في التعامل مع الفضاء وتشكيله، ومع الشخصيات وتركيبها، ومع الواقع والوقائع، ومع الزمان وانساقه، ومع الخطاب ومكوّناته، ومع اللغة وسجلاتها ومستوياتها . وهي منظورات استمدت منها هذه الرواية العلامات الدالة على حداثتها، بفضل ما توصلت الى انشائه بين مختلف المكونات السردية، وداخل كل منها من علاقات تستمدّ تميّزها من اختلافها لا من ائتلافها، ومن تداخلها لا من تعاقبها، ومن تشظيها لا من تماسكها . وجميعها يتفتّت، ويتشتت، ويتشعب الى حد التتويه، ليجسّد بذلك فوضى السرد في اجلى مظاهرها، وفوضى الكتابة في ابلغ نماذجها . وهو ما يشكل العلامات الدالة على ما يمتلكه الكاتب ابراهيم الدرغوثي من وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية وآلياتها . وهو وعي يتأسس على البحث المغامر عن آفاق كتابة سردية مغايرة للسائد . وهو البحث الذي تستمد منه تجربة هذا الكاتب السردية طابعها التجريبي وافقها الحداثي .

الهوامش

(❖) ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، دار سحر، تونس، ١٩٩٨ .

١- كمال الرياحي: حوار مع ابراهيم الدرغوثي، (مخطوط) ص٣ .

٢- نشر الكاتب قبل ان يجرب الرواية مجموعتين قصصيتين هما :

- النخل يموت واقفاً، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ١٩٨٩ .

- الخبر المرّ، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ١٩٩٠ .

ثم اصدر مجموعة قصصية ثالثة تحمل عنوان «رجل محترم جداً»، دار سحر، تونس، ١٩٩٥ .

٣- ابراهيم الدرغوثي: الخبر المرّ، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ١٩٩٠ .

٤- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص١٣٩ .

٥- الرواية: ص٥ .

٦- كمال الرياحي: حوار مع ابراهيم الدرغوثي، ص٥ .

٧- يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٠، ص١٩ .

٨- د . أمين روفائيل: ادجار الان بو، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٣، ص٦٩ .

٩- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص٨ .

١٠- يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، سبق ذكره، ص١٨ .

١١- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص١٥ .

١٢- يوسف الشاروني: اللامعقول في الأدب المعاصر، سبق ذكره، ص٢٠ .

١٣- المرجع نفسه: ص١٧ .

١٤- المرجع نفسه .

١٥- سعيد يقطين: اللعب والزمن والدلالة في: «الدراويش يعودون الى المنفى» لابراهيم الدرغوثي، (بحث مرقون) ص٢ .

١٦- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص١٣ .

١٧- سعيد يقطين: اللعب والزمن والدلالة في: «الدراويش يعودون الى المنفى» لابراهيم الدرغوثي، (بحث مرقون) ص٦ .

١٨- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص١٤-١٥ .

١٩- الرواية: ص١١ .

٢٠- آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٢٧ .

٢١- ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، سبق ذكره، ص١٢ .

٢٢- محمد عز الدين التازي: شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة، ضمن كتاب ملتقى الروائيين العرب الأول، مهرجان قابس الدولي - تونس - دار الحوار - سوريا - ١٩٩٢، ص٧٠ .

٢٣- المرجع نفسه، ص٧١ .

٢٤- عمر حفيظ: التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ١٩٩٩، ص٢٥ .

٢٥- سعيد يقطين: اللعب والزمن والدلالة في: «الدراويش يعودون الى المنفى» لابراهيم الدرغوثي، (بحث مرقون) ص٧ .

٢٦- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص١٥-١٦ .

٢٧- الرواية: ص١١ .

٢٨- محمد عز الدين التازي: شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة، ص٧١-٧٢ .

٢٩- المرجع نفسه، ص٧٢ .

٣٠- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص٨ .

٣١- الرواية: ص١٢ .

٣٢- الرواية: ص٢٣ .

٣٣- الرواية: ص١٥ .

٣٤- محمد عز الدين التازي: شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة، ص٧٨ .

٣٥- عبدالحميد العقار: اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية، ضمن كتاب ملتقى الروائيين العرب الأول، ص١٩٨ .

٣٦- محمد عز الدين التازي: شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة، ص٨٢ .

٣٧- كمال الرياحي: حوار مع ابراهيم الدرغوثي، سبق ذكره ص٣٧ .

٣٨- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص٨٥ .

٣٩- محمد نجيب العمامي: العالم الحكائي في «الدراويش يعودون الى المنفى»، لابراهيم الدرغوثي، ضمن كتاب، حداثة التماسات تماس الحداثات، ص١٣٢-١٣٣ .

٤٠- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص٩١ .

٤١- الرواية: ص٤٠ .

٤٢- الرواية: ص٨٠ .

٤٣- الرواية: ص٨٤ .

٤٤- الرواية: ص١٢٨ .

٤٥- الرواية: ص٢٠٠ .

٤٦- محمد نجيب العمامي: العالم الحكائي في «الدراويش يعودون الى المنفى»، لابراهيم الدرغوثي، سبق ذكره، ص١٣٦ .

٤٧- المرجع نفسه: ص١٤٢ .

٤٨- المرجع نفسه: ص١٣٩ .

٤٩- ابراهيم الدرغوثي: الدراويش يعودون الى المنفى، ص١٠٩ .

٥٠- الرواية، ص٥٧، وص١٣٢ .

٥١- الرواية: ص١١ .

٥٢- الرواية: ص١٥ .

٥٣- كمال الرياحي: حوار مع ابراهيم الدرغوثي، ص٢٠ (مخطوط) .

الروائي "خليل النعيمي" في كتابه الجميل:
كتاب الهند "الصعود إلى هاري - دوار"

محمد المزديوي - فرنسا

لا أُخفي شغفي وإحساسي بالانتشاء حين أقرأ النصوص التي يكتبُهَا الدكتور خليل النعيمي عن رحلاته العديدة.

نوعٌ من الكتابة صعبٌ تحديده، ولكنه يدخل عميقاً عميقاً إلى مَسام الرُّوح... هذا النوع من الكتابة التي تجعلك تندمج، إلى أقصى مدى، في العالَم الذي يبسَطهُ أمامك الكاتب بسطاً. تحسّ باللذة والمتعة التي يحسّ بها الكاتب وهو منغرسٌ في رحلته... هذا الانتشاء الذي يحس به فيُمطرنا به نحن القراء..

الروائيّ خليل النعيمي يكتُبُ نوعاً من الكتابة العالمة التي نحسّ فيها بالدرجة العالية من التحقيق والتمحيص في الأحداث والأسماء والشخصيات التي يستعرضها، وهي لهذا تستدعي القراءة. فمن منا لم يَنْتَشِ ويُحِسّ بهذه اللذة التي يتحدث عنها "رولان بارث" حينما قرأ النصّ الذي كتبه "خليل النعيمي" عن "لشبونة بيسوا"

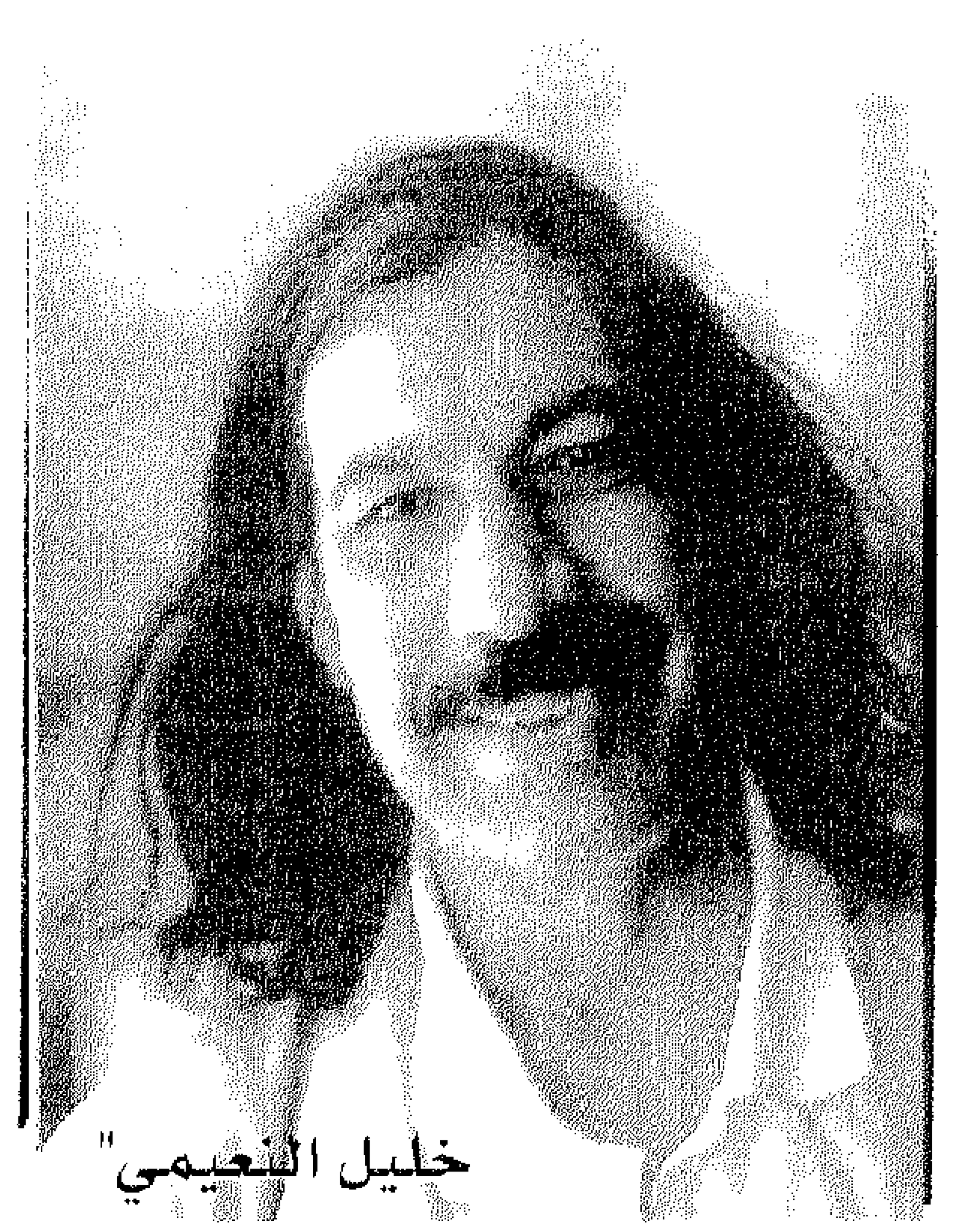
"قال بهدوء، كمن يكشف لنظرك كنزاً:

- هذا هو "جاما ماسجيد"! الذي تبحث عنه.

"جاما مسجيد"؟ ومتى بحثت عن هذا؟! ولكن أي جدوى من الكلام، حين لا يسمح به الفضاء! فلأسكت! وبدأت أنظر، بعمق، وفجأة، هتفت صائحا:

- آه! "الجامع المسجد" فهمت بالنظر ما لم أفهمه من الكلام. الذي بناه الامبراطور المغولي "شاه جيهان" وسأعرف أنه الجامع(ملك الجهات) في القرن السادس عشر، ها هو ذا، أخيرا، أمامي! في الطريق إليه، مارا بأحياء دلهي الشديدة الاختلاف، والخصوصية، كنت أتمتم: الآن، دخلت الهند! ففي دلهي أكثر من مدينة، ومن طائفة، ومن إتية، وأكثر من طبقة، أيضا: إنها كونٌ قائم بذاته. وهو، ما كان ربما وراء الرعب الذي أشعل حرائق ذاتي خلال اليومين الأولين، عندما كنت أفتقر إلى أي معيار مألوف أستند إليه للإحاطة بما كنت أراه!" ص:٣٤-٣٥.

كم هو جميلٌ هذا الوصف الحيّ:



خليل النعيمي"

"أما أنا فسأذوبُ في المسجد الجامع المغولي المهيب الراكب فوق الحيّ القديم في دلهي. أحس بجلال التاريخ وسطوته. أرى الخيول المغولية تتراكَضُ فوق هضاب "آسيا" محملة بالسبايا، ذاهبة نحو أفق جديد. أفق أضخم عنفاً، ولكن أكثر استجابة. أفق "وادي الغانج" المليء بالعقيق والأساطير: أساطير النساء الخمرية اللينة مثل عيدان الزلّ المروي ماء! نساء ستجعل المغول يدقون أوتادهم في أرض الهند إلى الأزل. وستكون هاته النساء عامل التهام، يُمَكِّنُ أساطير الهند المسالمة من احتواء نزعات المغول العدوانية التي ستذوب في طراوة الهند مثل قبضة من ملح أُلقِيَتْ في بحر! (ص: ٣٦-٣٧)

(ص:٤٠-٤١) "في "دلهي" أحسست قبل كل شيء بضرورة التخلي عن "المطلق". عن معالم التهوّر البدائية التي لا تتورع عن تأكيد حتى ما تجعله بعمق. عن سياقات التراثي والفخفخة. فهشاشة البشر الذين يحيطون بك لا تدع مجالاً للتباهي، ولا لإثبات الذات."

ص ٤٥: "أتملى عن كثب هذا الفضاء اللامتناهي من البشر. صامتا ووحيدا في كون لا أعرف محتواه الحقيقي، وإن كنت أرى أزواله...."

٤٥: "قصتي مع الهند ستكون مثل قصة البعير الذي لا يدرك ماهية الرمل في الصحراء برغم ارتباطه الأزلي بها!"

الدروس المستفادة من السفر:

"وأتصور، الآن، أنّ أول يحسن بالعربي أن يفعله، عندما يسافر(حتى وهو مقيم) هو أنْ يتخلى (مرة أخرى، أن يتخلى، أن يُجَرِّبَ التخلي، أن يتمرّن على محاولة تجريب التخلي، أن يفكر بمحاولة مثل هذه) عن أحكامه المسبقة المبنية على اعتبارات واهية، شديدة الخطأ!"ص ٤٦

محنَة السَّارد "خليل النعيمي" مع سائقي الطراطير:

"صادروا المدينة وصادروني.". "هذه الطوابير(لا الطراطير، في الحقيقة)المنقولة أرضاً، مثل جيش مجهز بعَتاد لا يُغلَب. طوابير متحركة كالصواعق. منتشرة في كل أركان المدينة. قادرة، بل مُدَرَّبة تدريبا ممتازا على تغيير وجهة السائح نحو "الهدف" التي تريده. ومن بعد، توصله، ربما، (بعد تمريره على عدة أهداف حيوية بالنسبة بها) إلى المكان الذي كان يريد الوصول إليه (إنّ ظلّ راغباً في الوصول). كل ذلك من أجل أن يدفع لها كل "هدف"(مهما كان موقف السائح منه: مشتريا أو متفرجا) عشر "روبيات" عن كل "حمولة" تُرمى أمامه (للتذكير: الدولار الواحد يساوي خمسين روبية، تقريبا).٤٧-٤٨

"كدت أتخلى عن مشروع الوُصُول إلى المحطة(وهو ما حدث فعلا، بعد طول عذاب) ففي كل مرة كنتُ أَجِدُني(وأحيانا عدة مرات في اليوم) أمام نَفس الوجوه وفي نفس المكاتب وفي قلب الأمكنة الأولى، نفسها، حتى أني صرت أصرخ ما إن أترجل من "طرطيرتي"هاي ماي فراند"، وهم بدَورهم يحتفون بي، مرحبين من جَديد، عارضين، بلا مَلل، عليّ "الهند" كلها بما يلائمني (ويلائمهم طبعا). فلديهم كل المراتب والأسعار، وإن كنت، في النهاية، سأدفع ما يريدون!"ص٤٩.

يقصّ علينا النعيمي بكثير من المتعة،

نحسها كَفُرَّاء، ولكنه عاشها بكثير من المرارة والجَلَد، كيف يتصرف الهنود، البؤساء، بكثير من الدهاء والتملق... حوادث عديدة، يُضَاف إليها هذا المرضُ المفاجئ، أو الخيالي، الذي استبَدَّ به في إحدى الليالي في غرفة الفندق، ستَدفعُ المؤلف إلى التفكير في العودة إلى باريس.

"(...) تحاملت على نفسي، ونهضت. دخلتُ الحمام، كل شيء طبيعي. عدت فاستلقيت على الفراش من جديد، وأنا أفكر في العودة إلى باريس في أقرب فرصة. غداً، مثلا."(ص٥٦) لكنه ما كان ليعود من دون أن "يسافر إلى "راجستان" و..."آغرا" حيث "تاج محل"، الذي وصفه "طاغور" بأنه "دمعة على خدّ الزمن"!" (ص ٥٦).

نَعيشُ مع السّارد المراحل التي مرّ بها قبل أن يَعْثُرَ على السائق الذي يستحقّ الثقة. ولا يخفي السارد أنه اضْطُرَّ لاختلاق كذبة تسهل عليه ذلك. "أقمت علاقتي معه على كذبة "نظيفة". إذ أني وعدته بأن أكتب عن مكتبه. حالما أعود. وإني سأنوه بمآثر هذا المكتب "العريق"الذي يقدم خدمات أمينة للسواح."(ص٦٦).

في هذه الرّحلة مع هذا السّائق، يستذكر الكاتب حدثاً قرأناه وعايشناه مع المؤلِّف في كتاب سابق، يتحدث فيه عن السائق الأسكندراني.

"حكايتي مع السائق الاسكندراني" لم تتكرر هنا. واستطعت أن أكتبَ، في الطريق، على هوايَ. في الاسكندرية كان السائق الثرثار يريد أن يشرح لي "كل حاجة"، وكنتُ بحاجة إلى الصمت. لا تُهمُّني معرفةُ التفاصيل، وهو مُغْرَمٌ بها. ولا يعنيني مَنْ كان يسكن هنا، ولا من دُفِنَ هناك، وهو لا يهمه إلا هذا. أردته أن يسكت. وأرادني أن أنصت. وافترقنا."(ص ٦٧)..

في هذه القضية نُحسّ بأنّ الكاتب خليل النعيمي يكتب كتابا واحدا كبيرا عن الرحلة، وأنّ كلّ الكتب التي يَنْشُرُها متسلسلة ما هي إلاّ حَلَقات من كتاب واحد يُشيّدُهُ لَبنَةً تلوَ أخرى.

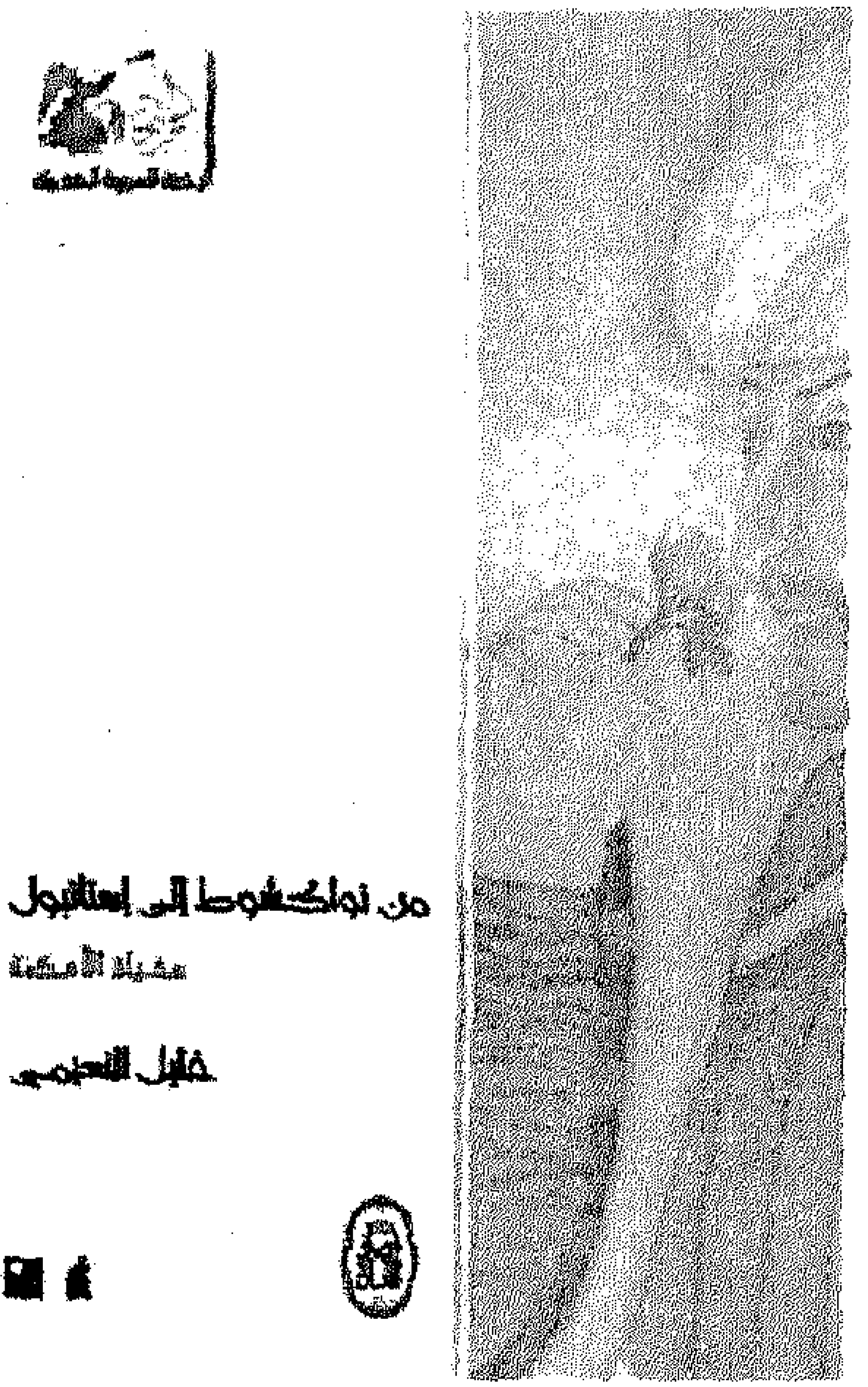
ما نريد أن نقوله، هو أن القارئ مُضْطَرٌّ إذا شاء أن يفهم قصة السائق الاسكندراني فما عليه إلاّ أن يعود إلى كتاب "مخيلة الأمكنة: مدن ونصوص".

يُواصل الكاتب مُقارنة السائق الهندي بنظيره الاسكندراني. " في الهند، كان انعدام لغة التفاهم مع السائق "نعمة" في حين كان ذلك التفاهم "السطحي" مع الاسكندراني "نقمة". شرحه المبسّط والسريع، لكل ما يرى (حتى ولو كان لا يفقه فيه شيئا) لجّمَ تفكيري. كان يريد أن يتدخّلَ في كل مرأى ومَسْمَع، وهو يحسب أنه يقدّم لي خدمة عظيمة. ولم يكن يدرك أن التدخل في شؤون "النفس" يقتل الاحساس." (ص:٦٧)

في الطريق إلى "آغرا" حيث تاج محلّ" يعود بنا الكاتب، من خلال التذكر، إلى البادية فيتذكر وَالِدَهُ. الوالد الراحل الذي سطا، ذات يوم، على نُوق وضحك وأضحك معه الأهالي على دورية الهَجّانَة.

لا يَبْخَل علينا الكاتب بالتفاصيل حين يتحدّثُ عن عَالَم الهنود. يصفهم ويتفنن في الوصف. "تحس الهنود عندما يركبون آليات النقل يتداخلون في ذواتهم! يصبح الكائن رُبْعَهُ. ولربما كان لمرونتهم التي لا حدّ لها شأن في هذا التداخل الذي يُطلق عليه في الجراحة (يَجب ألا ننسى أن الكاتب الروائيّ خليل النعَيمي جرّاحٌ!!) تليسكوباج." (ص: ٩٧) ويتحدث لنا الكاتب عن العلاقة التي تربط الهندي بالحيوانات: "علاقة ألفة واحترام "متبادل"! وإلاّ كيف نفهم "احترام" الفيل الهائل لإرادة طفل ضئيل "يقوده"، (ولا أقول يسوقه) بدلالً. (ص: ٩٨) وغير بعيد عن هذا الوصف العجيب لهذه العلاقة الانسانية:الحيوانية نقرأ: "أما الهنود فَيُبَجِّلون حيواناتهم، وكأنها من جنس الآلهة التي يعبدون. علاقة الكائن بالكائنات الأخرى، كما صرتُ أشعر الآن، تنبع من علاقته بذاته. هي ليست نفعية، بحتة، ولا أخلاقية، بحتة، وإنما فيها قدرٌ كبيرٌ من الميتافيزيقا، وهو ما لا يعرفه الفلاح السوري البليد!"(ص٩٩).

إنّ ما يلفتُ في رحلة "خليل النعيمي" إلى الهند بقوة، هو نفوره الشديد، الذي يقترب من المقت، كلّ دلاّلي الأمكنة والمُرْشدين، وكأنَّهُ يَتَمَثَّلُ بالقولة النبوية الجميلة "...استَفْتِ قلبَكَ": "صرت أكره دلالي الأمكنة، وشُرّاحَها، وأتحاشاهم.وهنا يعود بنا الكاتب إلى الاسكندرية ونصه الجميل عنها وعن



السائق الثرثاراتذكر دائما سائقَ الاسكندرية الثرثار". (ص: ١٠٨)

يمنحنا الكاتب كثيراً من المفاتيح لقراءة الهند وفهمها من الداخل بالنسبة للزائر. وهذه المرة يضيف لنا شيئا جوهريا يكشف طبيعة الهنود: "شيء واحدٌ يسيطر على إحساسك في الهند منذ أن تطأها قدماك: "الحفاظ على استقلالك، بأي ثمن". الناس، كلها، تَتَغالب للتعلق بك، والاحتيال عليك، عليك أنت الغريب الواصل تَوّا، من أي أرض جئت، ولأي جنس انتميت." (ص: ١١٢) ولهذا السبب سيصبح الكاتب شديد الحساسية تجاه "الآخرين الذين لا يكفون عن الركض ورائي"(ص: ١١٣)

في "تاج محل"، من منا لا يطمع في زيارة هذه الأعجوبة التي بناها المغول المسلمون. يقول لنا الكاتبُ عن هذه الجوهرة: "ما يعطي "تاج محل" أهميته التاريخية، هو أنه لمْ يُبْنَ باسم الإله، ولا من أجل العبادة، ولا للإشادة بعظمة الامبراطور الذي بناه، وإنما بُنِيَ من أجل الحبّ." (ص: ١١٥)

ولكنّ زيارة هذا القبر تُذَكّرُهُ بوَطنه، فَمَا كانَ لِيَدَعَ الكاتبَ مُحايداً، إذ أنَ قلبه لم يُقد من حجر. "وقبل أنَ أبتعد، أدُورُ، من جديد، حول القبر، أدور مرات ومرات: قبر "ممتاز" الجميلة. قَبْر مَنْ أيضا؟ قبر "وطني" الذي لَمْ أرَهُ منذ ثلاثين عاماً! وبأي جُرْم تُحْرَم النفوس من أوطانها؟" (ص:١٢٦). ألَيْسَ جميلا أن يُقارنَ الكاتبُ المشهد الحَزين الذي وَجَد نفسَهُ أمامَهُ!؟

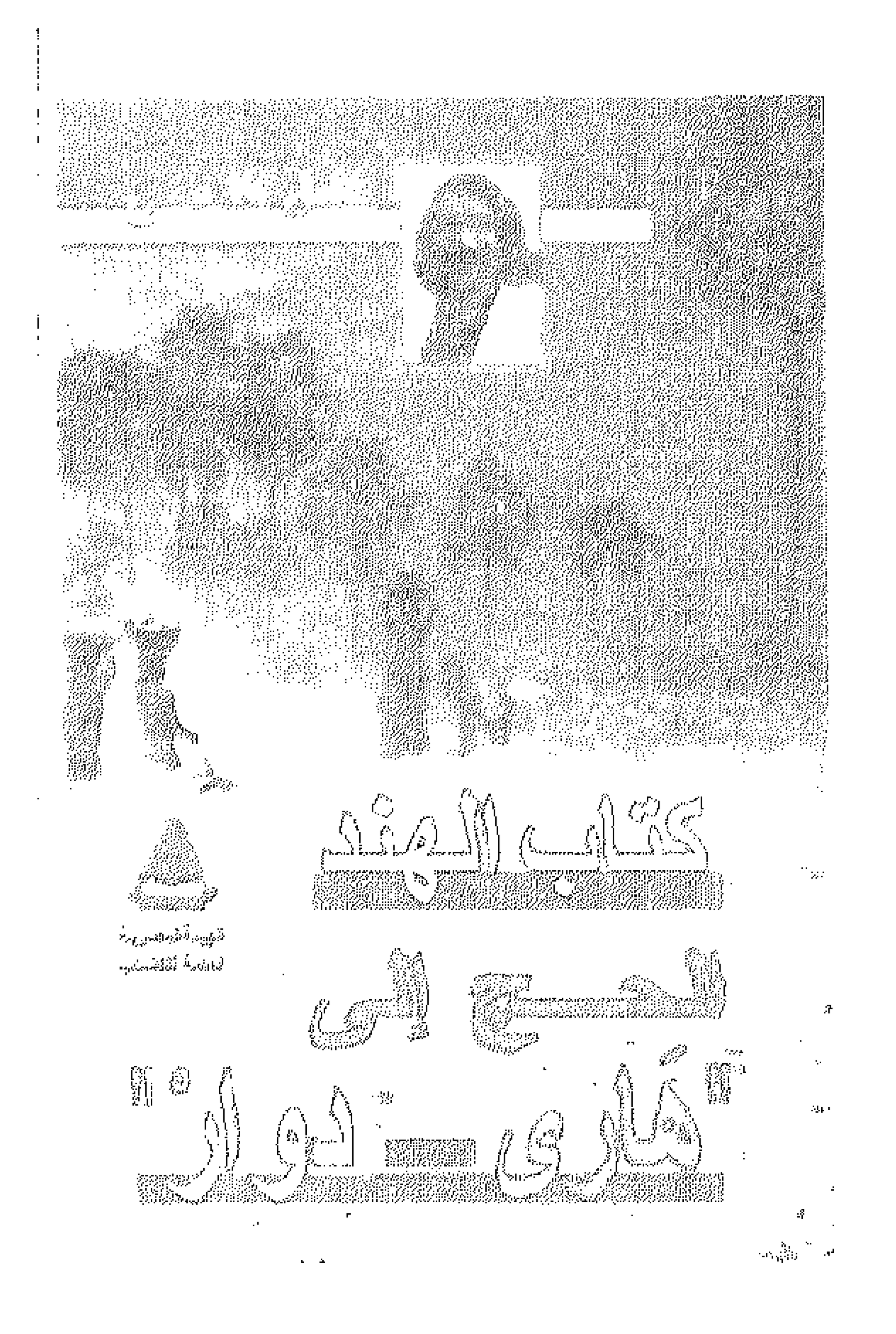
"أدور حول القبر، عكس ما تدور الخلق. لا أريدهُم أن يَرَوْا عينيّ الدامعتين. على من تراني أبكي؟ ولِمَ ماتت في عزّ شبابها..."ممتاز"؟ وأتذكر "مالك بن نويرة" الخارجي، الذي قتله "خالد بن الوليد"، وتزوج امرأته الرائعة الجمال. وكيف كان أخوه يبكيه كلما رأى قبراً."(١٢٦-١٢٧)

قصة تُشبه القصّة التي وَرَدَتْ في القرآن الكريم النبيّ داود الذي أضاف زوجة قائد من قواد جيشه أرسله إلى المقتلة ليضيفها إلى زوجاته التسع والتسعين. لقد أضاف "نعجتي إلى نعاجه".

زيارة الكاتب لـ"تاج محل" ستساعده على الكتابة على الرغم من عَدم وُجود شهية "شهية الكتابة". "صرت أحسبني أكتبُ بلا شهية. لكنني، مع ذلك، أكتب." كما أنّ زيارة "أغرا" تجعلنا نقرأ تعريفه للكتابة: "الكتابة عندي ليست نَظرة محايدة للعالَم، ولا تَوَهُّجاً آنياً. وإنما استمرار حيويّ لعلاقتي بالكون وبكائناته. إنها وسيلة أساسية من وسائل إدراك اليومي لما أرى، لما أحس، وأعيش."(ص: ١٣٢)

يدفعُنَا الكاتبُ دفعاً إلى التخليّ بالخوف والرهبة من رُكوب القطارات في الهند. "في الهند يعتبر السفر بالقطار(...) معضلة حقيقية بالنسبة لواحد مثلي لا يتقن أي لغة في العالَم"(ص: ١٣٤). يقول لنا الكاتب إن اللغتين العربية والفرنسية لا وجود لهما هناك.

سيعيش الكاتب قصصا وأحداثا تفوق في غرابتها ما جرى له في مدينة "مراكش" وساحة "جامع لفنا" وأماكن أخرى من الكوكب الأرضي. سيرى الكاتب في محطة القطار رجلاً يشبهه: "يُشبهُني إلى حدٍّ ما! فأعطيْتُهُ "عشر روبيات" فَخَرَّ ساجداً. المرأة العجوز، عندما رأتني أمد يدي إلى جيبي، هجمت مثل ذئبة عليّ تريد حِصَّتَهَا. فنهرها ذو اللحية لينفرد وحده بـ"الروبيات". لكن "حَشْدَ الشحاذين" أحاط بي، بلا اعتبار لردود فعلي، ولا "للحماية" التي أراد أن يحيطني بها الرجل. ثمة ما هو أقوى، وأعمق، من "الانصياع" عندما يستبد الجوع بالكائن فيحوّله إلى وحش لا يُهاب"(ص: ١٣٧)



الكتاب يعجّ بمشاهد مثيرة وغريبة فهذه القارة لم تكتشف أسرارها بعد

هذه المشاكل التي تَعَرَّض لهَا الكاتب، ما كان لها أن تحدث لو أنه طَبَّقَ تعاليم صاحبه الهندي: "لا تُعْطِ أحَداً نقودا. لا تشربْ مِنْ يَد أحد شايا ولا قهوة ولا حتى ماء (إذْ يكون بعضها مخلوطاً بالمنومات لتسهيل سرقتك. لا تأكل شيئاً يمدك لك "صديق ودود" تعرفت عليه قبل قليل! لا تستجب لأحد يريد أن يُساعدك، حتى ولو كنت بحاجة إلى مساعدة، فعلا، فالحِيَل لا رائحة لها، ويمكن أن يكون لها أكثر من شكل. لا تمد يد المساعدة إلى أحد لا تثق به، تماما، فقد يكون الطلب الملحاح فخا لا يمكنك الانفكاك منه، من بعد. (١٣٧-١٣٨).

الكِتاب يعُجُّ بمَشاهد مثيرة وغريبة. فالهند، هذه القارة الواسعة، لم تكشف كلّ أسرارها بعد. أيّ قصة أجمل من هذه الرحلة في القطار التي ستجمعه مع هندية مسلمة.

"قالت إنها مسلمة، وسألتني إن كنت كذلك. قلت بلى. قالت عرفت من الكتابة. قالت لي ذلك بإشارة من إصبعها الاسمر الذي امتد ليلامس الكلمات. فهمتُ منها ما تُريد. لكنها سألتني: "مكة ومدينة"؟"(١٦٤-١٦٥) يَجِدُ الكاتبُ نفسَهُ في موقف غريب ونادر: "كنْت أردد، بنوع من التلاشي والخذلان، أنا في الهند، في قطار الليل العابر، في مقصورة نصف معتمة، ولكن برفقة حَاجَّة مهيبة! كنت أفضل أن أكون وحيداً! وكانت تضحك لكلماتي العالية النبرة، الخالية من المعنى. وفجأة غَمَرتني بابتسامتها ، الودود، وهي تقول بإجلال: كورآن! كورآن!(تقصد القرآن الكريم) وأنا أهز رأسي! إنه "الكِتَاب" العربي الوحيد الذي يجمعنا بشعوب العالَم."(ص:١٦٥). أي مشهد أجمل من هذا!؟

نكتشف من خلال الكتاب مقدارَ القدريَّة التي تُسَيِّرُ هذا الشعب الهندي المُسَالم. وكأنَّ الكاتبَ نَهَلَ واغترف شيئا من هذا. إذ أنّ النهاية، أي نهاية الكتاب، كانت صاعقة ومؤثرة. كانت قدَراً مُسَلَّطاً، لا حول له ولا قوة. ينتهي الكتاب بمَشْهد رَجُل هندي يهوي من قطار. كَمْ مِنْ هندي سقط من قطارات الهند العتيقة؟ منظرٌ ولا أهول؟ ففي القطار الذي يُقِلُّ الكاتِبَ من "بيناريس" إلى "دلهي" سيرافقه رجل هنديٌّ أعمى ومُصَابٌ بـ"البُوَال". "كنتُ أراهُ يخرج ويعود متلَمِّساً طريقه، في الذهاب إلى المرحاض، وفي العودة منه. دون أن يخطئ.

كان يقوم بذلك بشكل يكاد يكون آلياً. وبمَهارة أدهشتني، حتى ظننْتُهُ يصطنع العَمى. كان يمشي خطواته بلا تردد. حتى النهاية."(ص: ١٩٤) ولكنّ "ما في كل مرة تَسْلَمُ الجَرَّةُ" كما يقول المَثل العربي. فقد شاهَدَ الكاتب عاجزاً منظر الرجل الأعمى وهو يهوي خارج المقصورة. "خطا خطوتَهُ الأخيرة، الخطوة الحاسمة.

خَطَاهَا وهو يمد ذراعيه كواقية أمامه. وبتصميم دفع الباب، فانفتح. فَشَهق. فشهقتُ أنا الآخر."(ص: ١٩٦)

يستخلص الكاتب من هذا المنظر المأساوي هذه الحكمة التي تقول: "على الكائن أن يخطو خطواته حتى النهاية"(ص:١٩٦) ويُضيفُ: "إذا ما شاءَ الوُصول إلى حيث يريد." (ص:١٩٦)

صحيحٌ إنّ القارئ لهذا الكتاب الجميل "ما عليه سوى أن يقرأه حتى النهاية"

"كتاب الهند" من الكتب النادرة التي تستَحِقُّ أن تُقْرَأَ بمُتعة وبكثير من اللذة.

شكراً للروائيّ "خليل النعيمي" على هذا النوع من الكتابة.

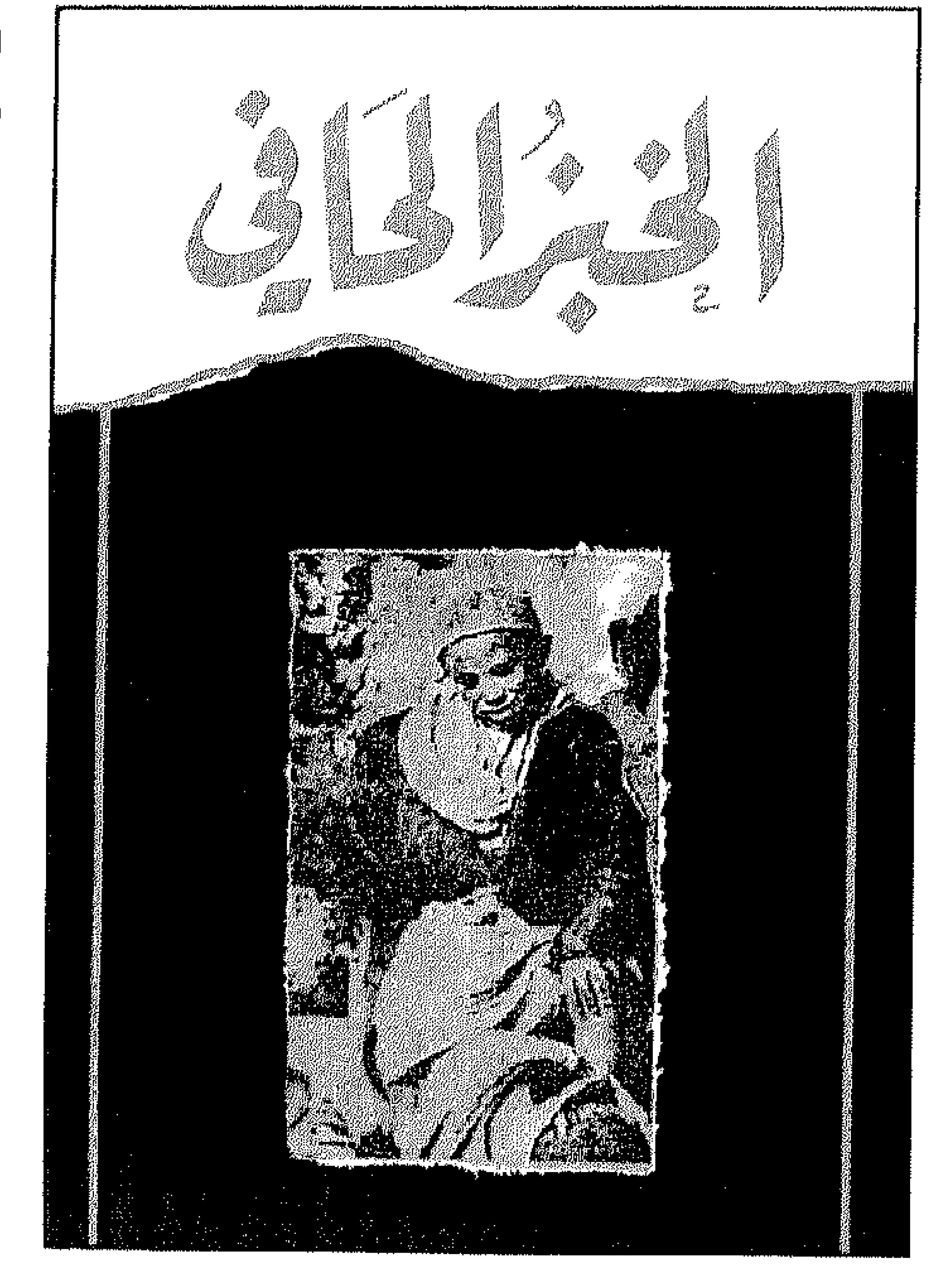
صورة المرأة في الخطاب السردي المغربي المعاصر
نحو هدم وتفكيك الفحولة المتخيلة

عياد أبلال - المغرب

تجربة محمد شكري نموذجاً
متن الدراسة:" الخبز الحافي "

مقدمة:

في البداية كانت الفكرة الأساسية من وراء هذه الدراسة هو البحث في عدد من النصوص السردية المغربية عن صورة المرأة، وكيفية حضورها السوسيو- ثقافي،كمدخل أساسي لخلخلة مختلف البنيات الرمزية للمتخيل الشعبي، الذي يرتبط في تشكلاته وارتباطاته بعدد من المحددات، ومن ضمنها المحدد السوسيو-ثقافي، انطلاقاً من ارتباطاته المادية والرمزية بالمحدد السوسيو- اقتصادي، وهذه المحددات والعناصر تحضر في الخطاب السردي كدليل ومؤشر على ارتباط النص أو الخطاب بالمجتمع وبالتالي بخصوصياته وسماته السوسيو- تاريخية، التي تضمر كل المحددات والعوامل المشكلة لكمياءاته وظواهره وإنتاجاته الفكرية والحضارية،ومن ثم تؤشر على طبيعة اشتغالات الأديب ومدى المسافة التي تفصله عن هذا المجتمع، كما يتضح بالنتيجة للقراءة العميقة كشرط لإنتاج النص الموازي للأثر الإبداعي ولمختلف استجابات القارئ، البنيات الشكلية، والجمالية والأسلوبية، من جهة، ومن جهة أخرى أساسيات التقطيع والتركيب لمختلف المحددات السابقة والتي تشكل في مجموعها العالم المعطى أو الواقع الخام، لأن الواقع الذي يعالجه النص المراد دراسته في نهاية المطاف هو العالم المبني،أي الواقع بعد اشتغال الكاتب على المستوى التخييلي، لذلك فإن قصدية النص أحيانا قد تختلف عن قصدية الكاتب، خاصة أمام تداخل عدة عناصر لا نصية تتحكم في نهاية المطاف في دلالات وقصدية هذا النص أو آخر، ومن جملتها لاشعور الكاتب في حد ذاته، ومن هذا المنطلق يصبح كل نص، كما يدلي بذلك جاك دريدا، حاملا في ثناياه قوى عمل هي في الوقت ذاته قوى تفكيك له، فهناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه، وبالتالي يصبح النقد ليس من الخارج وإنما بالاستقرار أو التموضع في البنية الغير المتجانسة للنص وبالعثور على توترات أو تناقضات داخلية

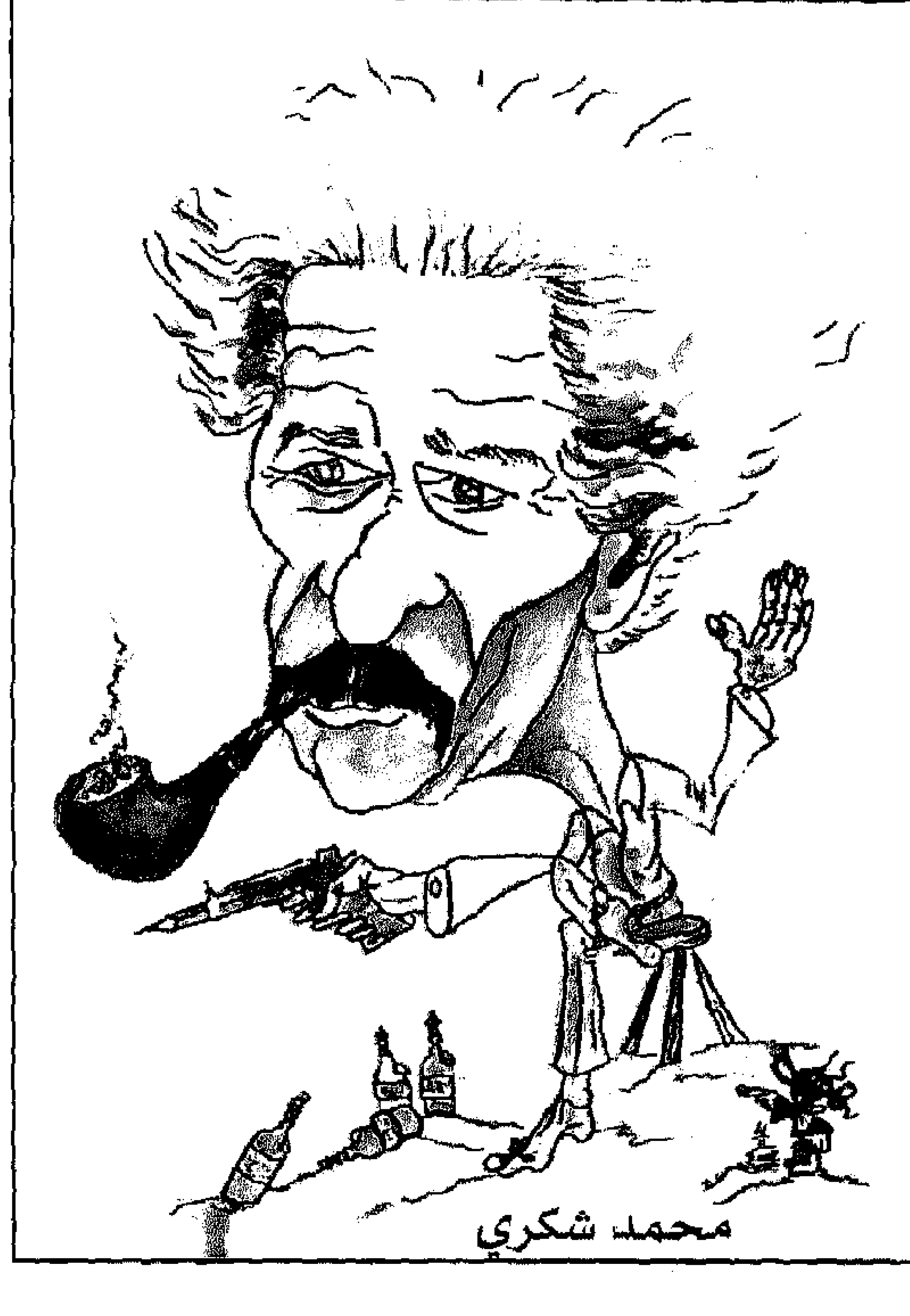


(١) لذلك وكما سبقت الإشارة اقتضينا أن نكتفي برواية الخبز الحافي، لمحمد شكري، كنموذج، خاصة وأننا نلمس من خلال مختلف البنيات الدالة لنصه السردي هذا- والذي هو في الأصل التجنيسي، سيرة ذاتية- حضوراً كبيراً لعدد من المقاطع السردية الدالة على المحددات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية الكامنة وراء النظرة الدونية والاحتقارية للمرأة في المجتمع المغربي، وإذا كنا نفترض أن كما أثبتت الدراسات والقراءات النقدية- وضعية وخصوصيات الكاتب السوسيو- اقتصادية وانتماءه الطبقي، ووضعه الاجتماعي تحدد، كما هو الحال عند كل فرد داخل المجتمع، رؤيته و تمثلاته بخصوص المرأة، كما هو الحال لنظرته تجاه العالم والأشياء، فإننا نجد أنفسنا ملزمين بالقراءة العميقة لهذا المتن السردي، دون أن نقيم فواصل وقطائع ابستيمو- نقدية مع المؤلف، انطلاقا من خلخلة وكشف الأقنعة والبنيات الغير المتجانسة، واللامقول الثاوي في مكامن ومضمرات الخطاب السردي، إذ لا يهم الخطاب المباشر والجلي، بقدر ما يهم الخطاب الثاوي والمضمر، فإذا كانت صورة المرأة في المتن " الشكروي" تتشكل ألوانها وملامحها انطلاقا من تقزيمها إلى جسد شبقي وكائن مخادع ومخاتل،ومسبب لتعاسة وجحيم الرجل، الذي كلما أحكم سيطرته عليها وعنفها وعذبها كلما اكتملت فحولته ورجولته وبالتالي عاش في أمان، فإن اللامقول يحمل المحددات والعوامل المؤطرة لهذه النظرة والرؤية الذكورية، ومن تم لوضعية المرأة في المجتمع المغربي، بيد أنه و من خلال القراءة العميقة والمفككة لبنيات اللاتجانس النصي، نكتشف مع محمد شكري، باعتباره القارئ النموذجي لخطابه السردي، بتعبير ايزر، أن الهيمنة الذكورية، مجرد وهم يعيشه الرجل الضعيف، والمهمش اجتماعيا والمقهور سوسيو- اقتصاديا، وأن جسد المرأة هو نتاج تموقعها الطبقي والاجتماعي، وأن النظرة الشبقية للمرأة وتقزيمها في المحدد الجنسي باعتبارها موضوع اللذة الذكورية، ما هو في العمق سوى تعبير مقنع عن حالات التيه والفقر والمعانات الاجتماعية،التي قد يكون محمد شكري – وبدرجة أقل محمد زفزاف قد عرفها بل وعاشها وتعايش معها بامتياز،ولعلنا نجد في الكلمة التي خص بها الناشر الطبعة السابعة من الخبز الحافي، ما يشير إلى ذلك: " لم يتعلم محمد شكري القراءة والكتابة حتى العشرين من عمره، فكانت حداثته انجرافا في عالم البؤس حيث العنف وحده قوت المبعدين اليومي، هروب من أب يكره أولاده (فقد قتل أحد أبنائه

في لحظة غضب)، شرود في أزقة مظلمة وخطرة بحثاً عن الطعام القليل، أو عن زاوية لينام فيها، واكتشاف لدنيا السارقين والمدمنين على السكر، تلك هي عناوين حقبة تفتقر إلى الخبز والحنان."

١ – صورة المرأة بين السارد والمجتمع:

إذا سلمنا من وجهة نظر "فاينريش" في تحليله اللغوي النصي، بأن أوجه الترابط النحوي على مستوى الجملة، ثم على مستوى النص تؤدي إلى توازي المستويات وتسهم معاً في تحديد البنية الكلية المتماسكة، حيث لا ينظر إلى الجملة باعتبارها جزءاً مستقلا مقيداً يمكن عزله عن بقية الأجزاء المكونة لكلية النص، بل هي جزء مكمل، لأن الجملة تقدم معلومة محددة تسهم مع المعلومات الأخرى في تشكيل كم من المعلومات التي تتضامن بقوة في بنية واحدة، مشكلة المعنى الكلي أو المغزى (٢) فإننا سوف نعتمد في اشتغالنا التطبيقي على "الخبز الحافي"، على عدد من الجمل التامة المعنى والدالة في إطار التعالق النصي مع بقية الأجزاء المكونة لكلية النص، إذ أن قراءتنا لهذه البنيات والجمل الدالة تتم وفق صيرورة جدلية بينها وبين النص في كليته. من هذا المنطلق نصل إلى اكتشاف، وكما سبق الذكر مناطق اللامقول والخفاء داخل النص، والقراءة التي نعتمد هي محاولة تفكيك مكوناتها وإخراجها من الخفاء إلى التجلي، وذلك من خلال حضور الفهم في تفاعل ذات القارئ مع النص باعتباره عالماً غامضا قابلاً للاستدراك في وعينا الحركي من خلال التعرف على ما خفي في صلب التجلي(٣). هكذا إذن سوف ننطلق من المواصفات والصور التي تتخذها المرأة في "الخبز الحافي"، لنصل إلى معاناتها الحقيقية مع الرجل، ومن ثم محاولة تفكيك أوهام الفحولة والذكورة باعتبارها مرجعيات تسلط الرجل في المجتمع، للوصول مع شكري في حد ذاته إلى، البرهنة من خلال المعيش اليومي على أن تلك الفحولة متخيلة ولا تمت بصلة للواقع الخارج النصي، كما هو داخل النص، مادام هذا الأخير يمكن تصنيفه على مستوى الشكل في إطار البنية الواقعية، التسجيلية لأنه بالأساس سيرة ذاتية، فالمقاطع الدالة التي سوف نأتي على تحليلها يتخللها عدد من العناصر التي يمكن تحديدها، وهي عناصر منتقاة من الواقع الاجتماعي أو من وقائع أخرى خارج نصية، ومع ذلك فإن مجرد نقل هذه العناصر من الواقع إلى داخل النص ولو أنها لا تكون ماثلة فيه من أجل ذاتها، لا يجعلها بحكم طبيعتها عناصر تخييلية، بل إعادة إنتاجها داخل النص التخييلي هي التي تبرز الأهداف والمواقف والتجارب التي ليست بالتحديد جزءاً من الواقع الذي يعاد إنتاجه (٤)، وبالتالي يحول هذا الفعل التخييلي الواقع المعاد إنتاجه إلى دليل، ومن خلاله نعثر على المسالك المؤدية إلى توترات النص ومفاصله. فبالرجوع إلى النص التطبيقي نجد أن المؤلف قد جعل السارد يتقمص ضمير المتكلم، لأن المسافة التي



تفصل "محمد شكري" عن النص منعدمة أساساً، لهذا فضمير المتكلم على المستوى السردي يؤكد انصهار المؤلف في السارد خاصة وأن لديه القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً(٥) وذلك لكون "محمد شكري" قد عاش الواقع الاجتماعي الذي يعاد إنتاجه تخييلياً في النص، وبالتالي فما يعبر عنه هذا المتن السردي هو في العمق، إلى حد ما، يمثل قصدية مؤلفه، ليس كشخص، بل كمتقمص للنحن الاجتماعي، وكمتكلم باسم الجماعة التي ينتمي إليها، كل ذلك للبرهنة على أن الصورة التي تعكسها كتاباته السردية هي تعبير عن رؤية وتمثلات هذه الجماعة التي هي الهامش المغربي، وبالنتيجة هي نتاج عوامل اجتماعية واقتصادية، تشكل على المستوى الخارج نصي المعيش اليومي وبيئة هذا المؤلف، كما تعبر بأمانة عن مخيال ولاشعور الجماعة التي ينتمي إليها، هكذا إذن نجد صورة المرأة تتحدد انطلاقا من الملفوظات التالية:

– سأهجرك يا ابنة القحبة(وهنا السارد يتكلم بصوت الأب مع زوجته،أم السارد) ص ١٢

–أنت قحبة بنت قحبة (نفس الصفحة)

–أعطه لأمك يا بن الزنا (ص ١٧)

– مزاج المرأة صعب الفهم، حين يعتقد الواحد في امرأة أنها ستتسبب له إذا مصيبة إذا بها تنقذه. حين يعتقد أنها ستنقذه ربما تقوده إلى مصيبة: الإنقاذ والهلاك متوقف على مزاجها (ص٦٤)

– أعتقد أنها تجد لذتها عندما أضربها .إنها تشاكسني. تفعل ما أنهيها عنه(ص ٨٤)

– كأنني لم ألدك. ربما نام مع أمك رجل آخر .يثق الإنسان في الشيطان ولا يثق في النساء. أرى أنك لا تشبهني في شيء. ربما تشبهها هي. أولاد القحاب يشبهون أمهاتهم (وهنا السارد يتكلم بلسان أبيه، ص ٩٣). هكذا إذن يتضح أن المرأة وبالرغم من كونها تحضر في المقاطع السردية السالفة الذكر، حضوراً أمومياً من خلال كونها الزوجة والأم فإنها لا تكاد تسلم من أذية وسفالة لسان الزوج، إنها العاهرة والمومس واللعوب، كما يتضح من خلال عدد لا حصر له من المقاطع التي لا يسمح المقام بعرضها بكاملها، لكن المفارقة التي يأتي محمد شكري على إبرازها، وهي التي تشكل حقيقة قيمة القيم المتحكمة في الذكورية، وهي القيمة الجنسية، فالمرأة لا تمثل سوى جسد شبقي وموضوع للرغبة

الفحولية، فالرجل يريد من المرأة فقط جسدها، فكلما عاد من الخارج وبعد غياب، لا يسأل إلا في ذلك الجسد/النزوة، والشهوة، يورد السارد ما يلي: "..في الصباح لم تذهب إلى السوق. ذهبت إلى الحمام العمومي.تزينت وسوكت فمها وكحلت عينيها. رأيتها مسرورة ذلك الصباح" .(ص ٢٦)، وفي مقطع آخر: "أحياناً يغيب أبي يوما أو يومين. حين يعود يتشاجران. غالبا ما كان يدميها. لكنني في الليل أسمعهما في الفراش يتضاحكان ويتأوهان بلذة. بدأت أعرف ما كان ما كان يفعلان. إنهما ينامان عاريين ويتعانقان. هذا ما يصالحهما إذن. عندما أكبر ستكون لي امرأة. سأخاصمها في النهار بالضرب والشتم وأصالحها في الليل بالعري والعناق. إنها لعبة جميلة هذه ومسلية بين الرجل والمرأة." (ص ٢٩)، لكن وبالرغم من أن السرير قد يجمعهما معا وفي عناق وحب،حتى ولو كان عابراً، ومقتصراً زمنياً على تلك اللحظة، فإن الرجل سرعان ما يتنكر لكل لقاء جنسي قد يسفر وينتهي بحمل، لسبب بسيط كما سوف نأتي على ذكره، وهو كون الزوج/ الرجل لا يستطيع تحمل المسؤولية وإعالة أسرته، يقول السارد: "...أبي يعود كل مساء خائباً نسكن في حجرة واحدة. أحياناً أنام في نفس المكان الذي أتقرفص فيه. أن أبي وحش. عندما يدخل لا حركة، لا كلمة إلا بإذنه كما هو كل شيء لا يحدث إلا بإذن الله كما سمعت الناس يقولون. يضرب أمي بدون سبب أعرفه، سمعته مراراً يقول لها: سأهجرك يا ابنة القحبة دبري أمرك وحدك مع هذين الجروين...أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمي باللكم والرفس.." (ص ١٢)، وفي مقطع آخر ينم عن نوع التربية التي تلقاها السارد والتي بلورت وشكلت رؤية مطابقة لرؤية أبيه عن المرأة، يقول: "..لا يكاد الواحد يبدأ العيش مع إحداهن حتى توقعه في فخ انتفاخ البطن. إنهن لا يتخذن أي احتياط عمداً. لكن ليس لدي ما أخسر. إذا وقعت في فخها فسأهجر هذه المدينة إلى مدينة أخرى وأتركها تسقط في فخها (وهنا نظرة السارد عن المرأة، ص ١٩٩)، كما أننا نعثر على التصوير والوصف الذي يعتمده السارد في المقطع الذي سوف نأتي على ذكره، على دلالات تقزيم واختزال الجسد الأنثوي، بالتركيز على الترسيمات الغير المرغوب فيها، من طرف الرجل/ الذكر، كما يؤشر المقطع ذاته، على كون كل النساء سواء، مومسات لا يختلف الأمر إن كن متزوجات أم لا، وفي هذا الصدد، يمكن تأطير وتحويط خطاب محمد شكري السردي في خطابات المطابقة، ونفي الاختلاف، بل ونفي الجسد الأنثوي وكيانها إلى خارج دائرة الضوء، إنه الإقصاء الممنهج والمقصود من طرف الرجل/ الذكر، يقول السارد: "زوجته تتزين أكثر من مرة في الأسبوع بالقفطان والحلي ولا تبيت في المنزل أو تعود بعد منتصف الليل. امرأة سمينة وقمحية البشرة. وجهها مستدير وصدرها كبير وأردافها أبرز ما في جسمها. حين تكون لابسة ثوباً خفيفاً جالسة وتنهض تبدو كما لو أنها خرجت من الحمام. إنها امرأة تعرق كثيراً" (ص ٣٢)، ونفس المقطع كذلك يوضح أن رجل هو جمع بصيغة مفرد تحتكم لغته وخطاطات تواصله إلى نفس المرجعية الذكورية، يتابع السارد سرد تفاصيله الدقيقة في اتجاه ترسيخ وتثبيت صورة وواقع الرجل في مجتمع ذكوري: "..رأيته يضرب زوجته وأولاده مثل أبي، لكنه أقل قسوة. كثيراً ما رأيته يقبل أولاده وهم يلاعبونه ويكلم زوجته بهدوء ومرح. أبي يصفع ويصرخ مثل حيوان". هكذا إذن يتضح أن الصورة التي يحملها الرجل والتي من خلالها يعامل المرأة، ويجعل من واقعها ومعيشها اليومي جحيماً لا يطاق، في الوقت الذي لا يعلن هذا الأخير هزيمته، وضعفه الحقيقي والمتمثل في كونه عالة على المجتمع وعالة على أسرته، بل عالة على زوجته، التي تتحمل قسوة الحياة والبحث عن القوت والسعي وراء العيال بتعبير ابن خلدون، كما سوف نوضح فيما بعد من خلال استنطاق مناطق الظل والعتمة في المتن السردي، موضوع الدراسة، وذلك بهدف خلخلة وتفكيك تلك الفحولة المتخيلة، وهدم تلك الرؤية الاختزالية للمرأة من خلال ربطها بمرجعياتها السوسيو-اقتصادية،والتي تجعل من هذا الرجل/ الذكر أسير وهم المطابقة والنفي ورد الفعل كأحد أهم مواصفات القوى الإرتكاسية التي تهيمن وتمارس سلطتها عليه،إن جاز لنا أن نوظف معجم ومفاهيم نيتشه. ومن تم تصبح الأنثى حالة ثقافية وليست معطى طبيعياً، بمعنى أن الواقع ما هو في نهاية المطاف سوى أحد تمظهرات ونتائج الهيمنة الذكورية، والفحولة المتخيلة والتي تعود جنيالوجياً إلى القيم التي تزكيها وتدعمها شروط اقتصادية واجتماعية، فالأنوثة حالة ثقافية، تضافرت عوامل عدة، في مراحل تاريخية، لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشرها في طبيعتها الثقافية، العلوية أو الدونية، والحقيقة البديهية التي تجابهنا بها الحياة، تتلخص في استحالة استمرار النوع البشري اعتماداً على أحد الجنسين، فاستمرارها مرهون بإسهام موزع بالتساوي المطلق بينهما، ولكن المساواة، البديهية من الناحية البيولوجية لم تستطع أن تظل نفسها في سيرورة الثقافة والحياة اليومية والتاريخ. وربما تجلى السبب الرئيس للانقلاب على تلك المساواة القائمة بيولوجيا ومنطقيا، في ما يمكن أن نطلق عليه "إشكالية الأنوثة" بوصف الأنثى- من وجهة نظر الذكر- كائناً آخر مكتظاً ومغلفا بالألغاز والأسرار، فهي كائن معرض دائما للتبدلات والتغيرات الحاسمة، من الناحية الجسدية(٦) وهو الأمر الذي يجعل الذكر/ الرجل يركز على ترهلات و تغييرات الجسدية للأنثى والتي تجعل منها تفقد خصائص ومقومات الجسد الأنثوي الشبقي، في مختلف أبعاده وترسيماته الإيروسية،وهو اختزال للجسد الذي لا يقبل الاختزال، اختزال يعتبر في العمق أحد آليات واستراتيجيات التي يسخرها الرجل لبسط هيمنته الذكورية، وعرض ما يسمى بالقوامة.

للجنسانية خرائط وترسيمات هندسية هي في العمق نتاج حركية المجتمع ومحدداته النسقية

٢- صورة المرأة من خلال تموقعها في الهندسة الاجتماعية للجنسانية:

للجنسانية خرائط وترسيمات هندسية، هي في العمق نتاج حركية المجتمع ومحدداته النسقية، والتي نجد من بينها وكما سبق وذكرنا، الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والتاريخي، لذلك فهاته الهندسة في معالمها المعمارية وتفاصيلها ومساحاتها تختلف من مجتمع إلى آخر، ولها مميزات خاصة بطبيعة الحال

في المجتمع الذكوري، الشرق عموماً والمغربي على الخصوص، مادام الأمر يتعلق بدراسة متن سردي ينتمي خارج نصياً إليه، لكن قبل التطرق إلى هذا المحدد التيماتي والذي يهيمن على الخطاب السردي لمحمد شكري، يجب أن نشير إلى أن توظيف هذا الروائي للمسائل الجنسية القريبة إلى التصوير الفوتوغرافي، هو توظيف بنيوي يخدم في العمق معمار نصه السردي، وليس بأي حال من الأحوال توظيفاً يبتغي من خلاله صاحب الخبز الحافي، اجتذاب المتلقي والتأثير عليه، خاصة وأن كل ممنوع وكل طابو مرغوب فيه، خاصة وأن الجنس يشكل مساحة شديدة الأهمية والإثارة والحساسية في حياة الكائن البشري، والرواية من خلال سعيها لمواكبة الحياة، وطرح التنوع والإثارة، تعرض على صفحاتها بعض المسائل ذات الطابع الجنسي، ولكن تناول المسائل الجنسية في الرواية العربية المعاصرة، يتجاوز عدها جزءاً من التنوع الذي يشكل الحياة، ويجعل من هذه المسائل وسيلة رئيسة لاجتذاب القارئ فنجد بعض الروايات لا تضم في طياتها أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل الجسدية، على غرار كثير من الأفلام السينمائية التي يمكن أن يقحم سياقها مشهد جنسي لمجرد تحقيق المزيد من جذب المتفرجين إلى شباك التذاكر(٧) فبالعودة إلى المتن موضوع الدراسة، نستنتج أنه وتحت تأثير القيم الذكورية السائدة والمستبدة في مجتمعنا، تظهر المرأة في الخبز الحافي، سلبية ولم تحظ من زوجها، (وبالتالي السارد نفسه كمتكلم باسم الجماعة التي ينتمي إليها)، في سياق السرد الروائي إلا بأسوأ صفات النبذ والتشنيع والتحقير، وبالتالي لم تعد المرأة ذلك الكائن الإنساني أو الجمالي، بقدر ما تحولت إلى موضوع أنثوي مسلع، تتعدد قيمته من خلال العطاء الجنسي البحت الذي يرضي الرجل فقط، فالأنوثة تتحدد بالفعالية الجنسية لدى المرأة، والنموذج هي المومس الخبيرة بعالم الرجال، (٨) والتي يقول عنها السارد: " نعتبرها، نحن المراهقين، معلمة النكاح " (ص ٤٢)، لذلك فسوف يتم الاقتصار على ترسيمة جسدية مرغوب فيها والتي تشكل الحلم الذكوري، في مقابل تبخيس ونفي تمظهرات وترسيمات أخرى لنفس هذا الجسد،الشيء الذي يتضح من خلال المتن موضوع اشتغالنا، يقول السارد: " دخلت على جارتنا في دارها لأطلب منها شيئا لأمي. وجدتها تبدل ثيابها الداخلية: بطنها بارز بشع، متهدلان ثدياها . لحمها مترهل. إذا هي أجسام النساء ليست مثل جسم "أسية " فإن جسم المرأة بشع،بشع، بشع (ص ٣٤). وأسية شابة جميلة ذات جسد فتان ومغر، سوف نأتي على ذكر مواصفاته كما يراها السارد، وفي مقطع آخر يركز السارد نفسه، ويشد انتباه القارئ، من خلال تقنية الانشطار السردي على جسد المرأة من خلال تصوير سينمائي، لحظة الانتهاء من الجماع، وأثناء العادة الشهرية،يقول السارد: " .. ذات صباح بعد أن خرج زوجها تأخذ علبة القطن وسليبا وتدخل الحمام. رأيت مراراً قطناً ملوثاً بدم قاتم في القمامة ... تضع القطعة القطنية في جرحها . تلبس السليب. أهن كلهن ينزفن هكذا؟ مونيك الجميلة تنزف دماً، شيء مقرف إذا كن ينزفن دماً (ص ٦٥)، إنه بلا شك نزوع لتملك الآخر، ما دامت الأنثى، هي ذلك الآخر بالنسبة للذات الذكورية، من خلال تجزيئه وتشظيه، والتركيز على الثابت والمشترك، بين النساء لتحقيق المطابقة ومحو الاختلاف، وإسكات رنين وصوت الجسد، في مختلف أبعاده وكيمياءاته الخارجية، إنه منطق الفحولة المتخيلة، الذي يبني ويشكل جنسانية اجتماعية على مقاساته، ولتوضيح مدى عمق الاختزال الذي يمارسه الرجل/ الذات في حق الآخر /المرأة، نعود إلى المتن السردي لخلخلة استراتيجية التأكيد على المشاهد الإيروسية والشبقية، من خلال عرض الجسد الأنثوي المرغوب فيه، والتي تحضر في الخطاب السردي على شكل استيهامات و تخييلات فونطازمية، تحقق للسارد على المستوى النصي الرغبة والشهوة المكبوتة، وعلى المستوى الخارج نصي، تكشف وتعري، إذا ربطنا هذه الرؤية بالسياق البيئي والثقافي للكاتب، المواصفات و التمثلات الاجتماعية بخصوص الجسد /المتعة، التي تقتصر شرطيا على مواصفات وترسيمات محددة، وهذا ما يجعل المرأة في نهاية المطاف تختزل فيزيائياً في مناطق محددة، وزمنياً في مرحلة عمرية دون غيرها ،يقول السارد :"أرى من ثقب الباب الشابة تنظف الأرض بالماء والصابون بحيوية، حافية القدمين، حاسرة ثوبها الشفاف عن فخذيها البيضاوين ونهديها العاريين الصغيرين. يهتزان، يطلان ويختفيان من خلال فتحة قميصها مثل عنقودين من العنب يتدليان .شعرها ملفوف في المنديل الأبيض الملطخ بالحنة ....(ص ٢١).

وفي مقطع آخر، يورد السارد ما يلي: " ..بدأت أحلم كثيرا. أحلم أني أطير أو أعيش في كهف مفروش بالحرير وألوان لامعة تزين الجدران والبسط والبخور والعطور. أشير بيدي فيأتيني طبق مليء بما اشتهي. أصفق بيدي فتأتي فتاة رائعة لم تمسها بعد يد إنسان. ترقص عارية وسط ضباب من البخور وضياء الشموع (ص ٦٥)، كما هو نفس الشيء في المقطع التالي الذي يوضح عمق الاختزال الذي تحدثنا عنه سابقاً، يصرح السارد، الذي ليس في النهاية سوى محمد شكري، ومن خلاله، ينبثق صوت الهامش ورؤية وصورة المرأة لدى شرائح اجتماعية متعددة، يمكن أن ننعتها بمغرب الهامش، في نفس الوقت الذي تترجم هذه الرؤية وهذه التمثلات السوسيو-ثقافية حقيقة الفكر الفحولي في مجتمع ذكوري بامتياز، فلننصت إلى صوت الفحولة: " .. لم أخرج خلال ثلاثة أيام .ينصرفن في الصباح إلى الحمام في المساء يعدن نظيفات، معطرات، مكحلات ومسوكات. السبتاوي وعبد السلام يخرجان معاً وأفضل أنا البقاء نائماً أو حالماً في يقظة بذكرياتي في طنجة وتطوان ووهران. في الليل يصير للحياة طعم الخلود (ص ٧٩)،وفي مقطع آخر:

- الرجال يغازلون مؤخرات النساء الجميلات (ص ١٠٥)

فإذا كان النص -كيفما كان النص- ليس بأطروحاته وبياناته، بل بما يتأسس عليه ولا يقوله، بما يضمره ويسكت عنه. والنص يسكت ليس لأن مؤلفه ضنين بالحقيقة على غير أهلها، ولا بسبب تقيته من سلطة يخشاها، ولا لغرض تربوي تعليمي يرمي إليه كما هو الشأن مع محمد شكري-، بل لأن النص لا ينص بطبيعته على المراد، ولأن الدال لا يدل مباشرة على المدلول. هذا هو سر النص: إن له صمته وفراغاته، وله زلاته وأعراضه، وله ظلاله وأصداؤه.. فهو لا يأتمر بأمر المدلول ولا هو مجرد خادم للمعنى. ومن هنا يتصف النص بالخداع والمخاتلة ويمارس آلياته

في الحجب والمحو أو في الكبت والاستعباد. باختصار للنص ألاعيبه السرية وإجراءاته الخفية، وهي ما يمكن تسميته "استراتيجية الحجب" (٩) وبالعودة نقدياً وتفكيكياً إلى متن الدراسة، ومن خلال تفكيك واختراق كثافته وبلورة البداهات المنسية والمحجبة وراء أقنعة المألوف والمعيش، والمستبعدة بالتالي من النقد والمساءلة، نستنطق النص السردي، (الخبز الحافي) عن لا مقوله ومضمراته التي تجعل من الهيمنة الذكورية وتمثلات الرجل حول المرأة/ الأنثى، مجرد وهم وفحولة متخيلة، لا تمت للطبيعة المعطاة والحقيقة الاجتماعية بصلة. فإذا كانت المرأة مجرد كائن مخاتل ومخادع ورمز للعهر والإغواء، وآلة للتفريخ وتكبيل حرية الرجل بالأطفال، وما المرغوب فيها سوى ذلك الجسد مختزلا في ترسيمات دون غيرها، كما سبق وذكرنا، فإن نفس النص السردي يختزن مقاطع دالة مبعثرة و مبثوثة بشكل ضمني أحيانا، وموحية بشكل أو بآخر أحياناً أخرى، كما أن المقارنة والتقابل رجل /امرأة على المستوى الوظائف والمسؤوليات تجاه الأسرة والأطفال والوسط الاجتماعي بصفة عامة، لا تحضر بشكل واضح ومباشر في خطاب محمد شكري السردي، وهذه تقنية من تقنيات التورية والحجب التي تعتمل داخل هذا النص، يقول السارد: "عادت أمي تبيع الخضر والفواكه في حي 'الطرانكات' أبي يستلذ البطالة في ساحة الفدان، مع المغاربة معطوبي الحرب الأهلية الإسبانية.." ص٢٩، وفي مقطع آخر: "..بدأت تأخذنا معها إلى السوق، أختي ترضع من صدرها..."ص٢٥، فإذا كانت المرأة تحضر من خلال صورة مشوهة، واختزالية، بل ومن خلال التشنيع والقذف والشتم، فإنها في الحقيقة وكما تعبر عن ذلك المقاطع السردية الدالة في هذا السياق،عنصراً منتجاً وكائناً كامل العضوية سوسيو-اقتصادياً، بل ومصدراً للحب والعطف والحنان، والذي يترجمه على المستوى السردي، علاقتها الحميمة وتحملها للمسؤولية، حتى إن كان هذا الزوج فظاً غليظ القلب قاسي الطبع،بل حتى وإن كان وحشاً كما وصفه السارد في مقطع سردي من مقاطع الخبز الحافي،فإن إحساسها بالمسؤولية الأخلاقية وبقاءها على العهد مع الزوج، جعلها لا تنساه في محنته عندما دخل السجن، يقول السارد: "تزوره في السجن مرة في الأسبوع. تعود أحياناً منتحبة. بدأت أدرك أن النساء يبكين أكثر من الرجال. يبكين ويكففن عن البكاء مثل الأطفال. أحياناً يحزن حين يفكر الواحد أنهن سيفرحن ويفرحن حين يفكر الواحد أنهن سيحزن. متى يحزن ومتى يفرحن؟ رأيت أمي مرة تبكي باسمة. أهي حمقاء؟" (ص٢٤)، في الوقت الذي يقتل فيه محمد شكري رمزياً، و بشكل لاشعوري الرجل / نموذج أب السارد، مادام وجوده لا يضيف إلى الحياة سوى المعاناة والجحيم، ولعلنا نجد في بعض المقاطع السردية ما يوحي بذلك، يقول السارد: "وقال لي أبي وقت الغداء:

- إن الأكل والنوم في الدار يكلفان مالاً. إذا لم تعمل فلا يوجد أكل ولا نوم. هل تفهم ما أقوله؟

قلت له خافضاً رأسي:

- نعم.

وفي خيالي: وأنت ماذا تعمل؟ أليست أمي هي التي تبيع الخضر في حي الطرانكات؟" (ص ٤٠)

ويتضح هذا القتل الرمزي أكثر على المستوى النصي، من خلال قول السارد: "صرت أفكر: إذا كان من تمنيت له أن يموت قبل الأوان فهو أبي. أكره أيضاً الناس الذين يشبهون أبي. في الخيال لا أذكر كم مرة قتلته، لم يبقى لي إلا أن أقتله في الواقع "(ص ٨٩).

فإذا كان محمد شكري ومن خلاله خطابه السردي يريد قتل كل الذين يشبهون الأب/ الرجل الذي لا يجيد سوى تعذيب الزوجة والأبناء وتحويل حياتهم إلى معاناة وجحيم، فإنه بالنتيجة يريد هدم مجتمع الهامش والحاجة والجوع، موضحاً ولو بشكل مقتضب، على المستوى السردي أن القسوة و بشاعة السلوك والمعاملة، ومن خلالهما، رؤية الرجل /الذكر وتمثلاته السوسيو-ثقافية، تتحدد مرجعياً بالوضع الاقتصادي، وهذا ما يوضحه السارد، عبر حديثه عن البيت الفسيح والبستان الذي كان يسرق منه الإجاص،يقول: "أهو الرجل أقسى من المرأة؟ أتمنى لو أنها أخت. هذا المنزل والبستان لو أنهما لنا. صاحب البستان أقل قسوة من أبي. لو أنه أبي..." (ص ٢٣)

الحقيقة النصية في الخبز الحافي أن العلاقة بين الرجل والمرأة قامت بصورة عامة على طمس حياة المرأة اجتماعياً وفكرياً

خلاصة:

خلاصة القول، يتضح من خلال القراءة التفكيكية والتأويلية التي جعلنا منها استراتيجية ومنهجاً لكتابة النص الموازي للخبز الحافي، والذي هو في العمق هدم لتجليات وتطبيقات الهيمنة الذكورية، وإسقاط لفحولة لا تمت للطبيعة المعطاة بصلة بقدر ما هي نتاج لثقافة وظروف سوسيو-اقتصادية معينة، كما هو في الوقت ذاته بناء يتخذ من الإنصاف والمساواة والعدالة الاجتماعية الأساسات الصلبة، لأن الحقيقة النصية، في الخبز الحافي، أن العلاقة بين الرجل والمرأة قامت بصورة عامة على طمس حياة المرأة اجتماعياً وفكرياً، وجعلت منها وسيلة لمتعة الرجل، ولم ترق الزوجة والمومس إلى مصاف الأنثى / الرمز الإنساني المبدع(١٠)، وظلت تدور في فلك الذكر الذي لم ير فيها إلا ما ينسجم ووهمه الفحولي. فبالرغم وكما قال طاهر بن جلون عن محمد شكري. من كونه "يكتب الأمور التي لا تقال، بحيث يلفها الكتمان، أو على الأقل لا تكتب وتنشر في الكتب، خصوصاً في ميدان الأدب العربي المعاصر"، فإن الإنصات العميق لنصوصه،كشرط من شروط القراءة المنتجة كفيل بمعرفة نبض وتمثلات الهامش، في مجتمع ذكوري بامتياز،ما يزال في واقع الأمر، رهين فحولة متخيلة،لا تمت تطبيقاتها اليومية إلى حقيقة المرأة،من تم تصبح كل محاولة لإنصافها وتقديرها محكومة بالفشل، إن لم نسع جميعا إلى هدم وتفكيك هاته الفحولة المتخيلة، والتي أتى الكاتب المغربي، محمد شكري من خلال عدد من أعماله الروائية ومن بينها الخبز الحافي، موضوع هذه الدراسة- على بسطها وخلخلتها، كمدخل أساسي لتفكيك البنيات الرمزية للمتخيل الشعبي الذكوري النزعة، والذي يجد ترسيماته وتطبيقاته في المعيش اليومي.

اعداد: أحمد النعيمي

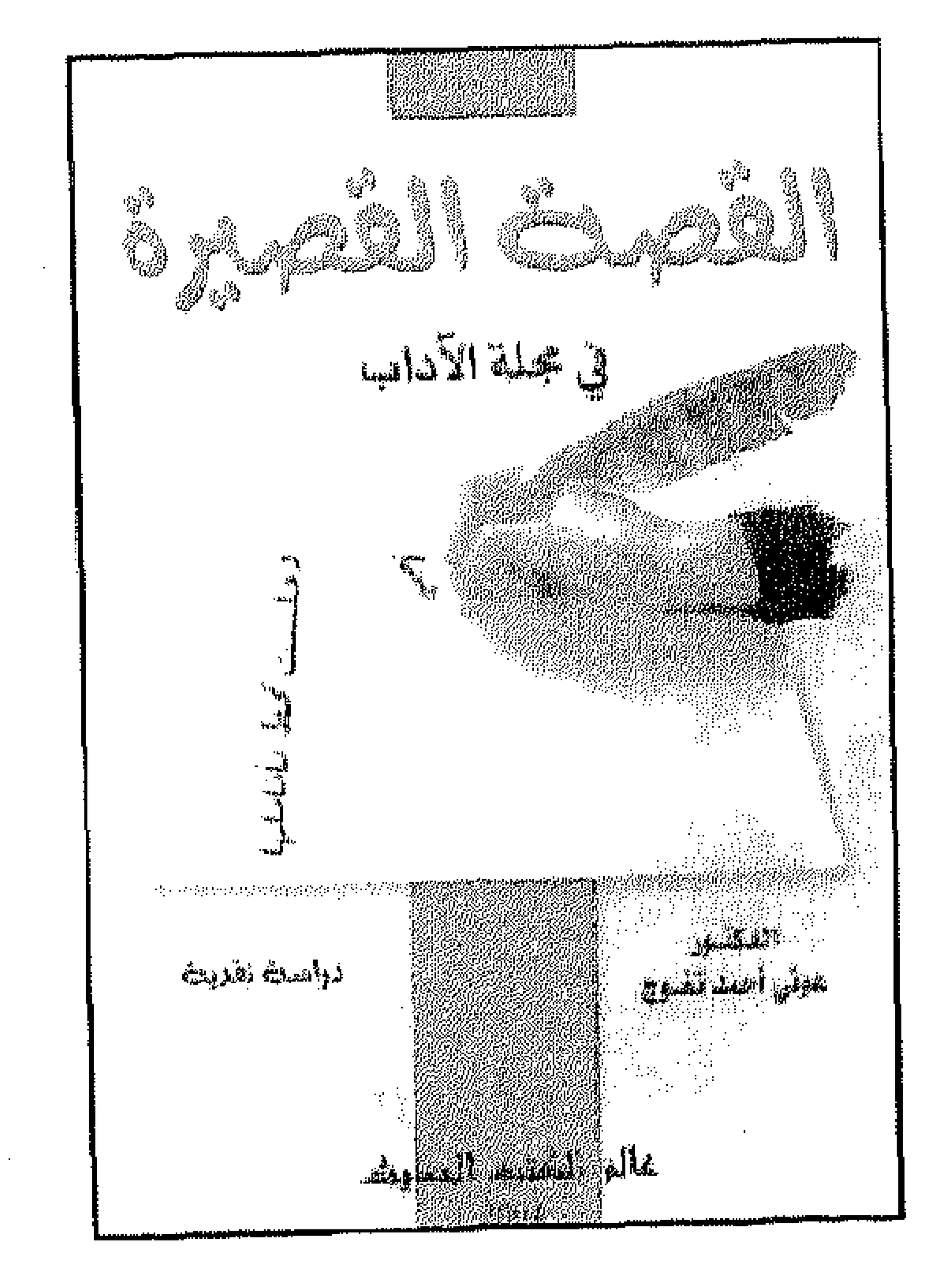
«القصة القصيرة في مجلة الآداب»
لـ«د. عوني أحمد تفوح»

عن عالم الكتب الحديث في مدينة اربد، صدر مؤخراً كتاب بعنوان «القصة القصيرة في مجلة الآداب» لمؤلفه الدكتور عوني أحمد تفوح.

يقع الكتاب في (٣٦٤) صفحة، وثلاثة فصول، اضافة الى مقدمة وتمهيد. وقد بدأ المؤلف المقدمة بالقول: لم يعد خافياً ما للمجلات الأدبية من دور كبير في احتضان الفنون الادبية القصيرة ونشرها، وهي لا تزال حارة رهن ظروفها الخاصة والعامة، ولا شك في أن دراسة هذه الفنون، وهي لا تزال في مهدها الأول - قبل أن تُجمع في كتاب - ستكون أكثر فائدة لمقتضيات البحث إذا تمكن الباحث من ملاحظة الظروف والملابسات التي تحيط بمادة البحث وتصدر عنه.

أما في التمهيد فقد ذهب الباحث الى أن «مجلة الآداب» اللبنانية من اهم المجلات الادبية التي عنيت بالأدب العربي الحديث في مختلف اقطاره العربية. وترجع اهمية «الآداب» الى عدة اسباب اهمها ذلك الاهتمام الكبير الذي أولته لجميع ألوان الأدب الحديث، وتلك المواقف الصادقة تجاه القضايا القومية والعربية والانسانية.

وقد اعتمد المؤلف التقسيم الزمني لدراسة القصة القصيرة في مجلة الآداب، حيث تناول في الفصل الأول القصص المنشورة في الفترة ما بين (١٩٥٣-١٩٦٧) أما الفصل الثاني فتناول الفترة ما بين (١٩٦٧-١٩٩٥)، ثم عاد في الفصل الثالث ليتناول المعمار الفني في القصص المنشورة منذ البدايات الى منتصف التسعينيات.



وقد توصل الباحث الى جملة من النتائج نوردها كما يلي:

أولاً: حول محاور القصة القصيرة واتجاهاتها العامة:

حظيت مشكلات الأسرة العربية وهمومها بنصيب كبير من اهتمام القصة القصيرة في «الآداب». وكان الفقر أهم مشكلة تعانيها الأسرة العربية. وتكتوي من آثارها مرضاً وبؤساً وتشرداً وذلاً، وقد تفاقمت مشكلات الاسرة العربية بعد عام ١٩٦٧، وبدأت وتيرة هذه القصص تتصاعد في الشكوى وعرض حالات البؤس والشقاء.

وفيما يتعلق بالقصص العاطفية لاحظ الباحث قلة هذه القصص، وقد أرجع السبب الى ان الحب الرومانسي لم يعد له وجود، فعلاقات الحب في هذه القصص غالباً ما تكون علاقات واهنة عابرة وقلّما تكون نهاياتها مشرقة متفائلة.

وبعد عام ١٩٦٧ ظهرت ما تسمى بقصص الوحدة والضياع، حيث أصبحت صورة المواطن المتوحد المنعزل الكئيب صورة مألوفة، وهنا اختلطت المشاعر الذاتية الكئيبة بهموم اخرى كالفساد والاستغلال، وانعدام الحريات.

وحول قصص ارباب المهن والحرف المختلفة توصل الباحث الى ان قضايا العمال استأثرت بالنصيب الأكبر. ولم تهمل «الآداب» القصص السياسية وهي القصص التي طالبت بالحرية والعدل وعرضت مأساة المواطن العربي في مختلف اقطاره. واخيراً جاءت قصص «الريف» لتشير الى متاعب الفلاح العربي، وتعرض ما يعانيه من فقر ومرض واستغلال.

وقد لاحظ المؤلف ان القصص السورية والمصرية والعراقية احتلت مركز الصدارة في المرحلة الأولى من ٥٣-١٩٦٧، ثم تراجعت القصص السورية عددياً، وبقيت القصص المصرية والعراقية على زخمها، وشهدت المرحلة الثانية كثافة في القصص الفلسطينية. وما لبثت القصص المغربية والجزائرية والتونسية والسعودية أن بدأت تظهر بقوة منذ الثمانينيات. وهذا كله لا يعني عدم وجود قصص اردنية ولبنانية وكويتية وليبية وبحرينية وخلافها، إلا أنها كانت أقل في نسبتها العددية.

ثانياً: البناء الفني:

لاحظ الباحث أن القصة القصيرة التقليدية بعناصرها الفنية المعروفة من حدث واشخاص وحبكة وما يتعلق بذلك كله هي القصة الغالبة على ما نُشر في «الآداب».

اما الاشكال الفنية الأخرى من تعبيرية وسريالية ورمزية فقد انطوت تحت ما يمكن تسميته بالتيار التجريبي، وقد بدأت اولى هذه المحاولات عند زكريا تامر وحيدر حيدر ومطاع صفدي.

ثالثاً: الاتجاهات النقدية في «الآداب»:

لاحظ الباحث غلبة الاتجاه التقليدي في فهم عناصر القصة لدى نقاد «الآداب»، وقد تفاوت هؤلاء النقاد في قدراتهم الفنية، كما مال بعضهم إلى إقحام اتجاهاتهم الفكرية على ما يتناوله من قصص.

وقد اخذ الباحث على بعض نقاد الآداب انهم لم يتصنفوا بالعمق في تناولهم لمضامين القصص، خاصة اولئك الذين نظروا الى بعض المضامين وكأنها حقائق لا شك فيها دون أن يتساءلوا عن دوافعها وظروفها.

«الوديعة» لـ«محمود الريماوي»

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للقاص الاردني المعروف محمود الريماوي.

تقع مجموعة الريماوي الجديدة في (١٥٨) صفحة، وتضم ستاً وعشرين قصة، منها: ما لم يكن في الحسبان، رياح الاسئلة، جولة ثانية، الساعة ذات الاذنين، ملاك ابيض، احمد النعيمي، زيارة قصيرة، المشي تحت المطر، مزاج ثقيل، وصول الحصان.. وغيرها.

وقد بدأت مسيرة محمود الريماوي القصصية منذ بداية السبعينيات، حيث صدرت مجموعته القصصية الاولى عام ١٩٧٢، وهي بعنوان «العُري في صحراء ليلية»، ثم توالت اصداراته القصصية، فأصدر: الجرح الشمالي، ثم كوكب تفاح وأملاح، ثم ضرب بطيء على طبل صغير، ثم غرباء، ثم شمل العائلة.

وفي عام ٢٠٠٢ اصدرت وزارة الثقافة سبعاً من مجاميعه القصصية في مجلد واحد، حمل عنوان «المجاميع القصصية السبع»، وفي العام نفسه اصدرت له أمانة عمان مختارات قصصية، جاءت تحت عنوان «لقاء لم يتم».



وفي مجموعته القصصية الجديدة «الوديعة» يواصل الريماوي مشروعه القصصي الذي يحمل استمراراً لأدواته الفنية وأساليبه السردية، ويضيف جديداً إلى مجمل مسيرته القصصية.

وتبدو مسيرة محمود الريماوي القصصية، كأنها مسيرة دقيقة، ومشغولة بنهج فني يكاد يكون واضحاً، فهو يحافظ على الشكل التقليدي للقصة من جهة، ومن جهة أخرى نجده ينفلت من هذا الشكل التقليدي الى الحداثة وما بعدها، ففي قصصه غرائبية، وفيها كسر للمألوف،

وفيها مفارقات واضحة للعيان.

يكتب الريماوي قصته بلغة سهلة تبدو ابنة زمانها وعصرها، وهو - مع ذلك - من المحافظين على اللغة الفصيحة في الحوار الذي يدور بين شخصياته القصصية.

ويُلاحظ القارئ لمجموعة «الوديعة» وغيرها من قصص الريماوي ذلك البعد الانساني في قصصه. فهناك تعاطف شديد مع الاطفال الذين تقع بلادهم تحت الاحتلال، وهناك رؤية عميقة لجدلية الحياة والموت.

وعلى الرغم من أن الريماوي كثيراً ما يلتزم بالرؤية الواقعية في صياغة الحكاية فإنه لا يغفل العمق الوجودي في الرؤية والمنهج، ففي القصة التي حملت عنوان «ما لم يكن في الحسبان» نجد الموظف يُصاب بجلطة دماغية في اليوم الذي كان ينجز فيه معاملة استلام مكافأة نهاية الخدمة. لتقودنا القصة بعد ذلك الى احداث عميقة متصلة بأبناء ذلك الموظف وتعاملهم مع الحدث، منذ دخول والدهم الى المستشفى، وتكاليف المعالجة، وصولاً الى اللحظة التي توفي فيها.

وقد حملت الصفحات الداخلية اشارة إلى أن قصص «الوديعة» كُتبت في الاعوام ما بين (٢٠٠٠-٢٠٠٤) في عمان، مما يعني ان الدارس لهذه المجموعة سيلاحظ تطور القصة القصيرة عند الريماوي.

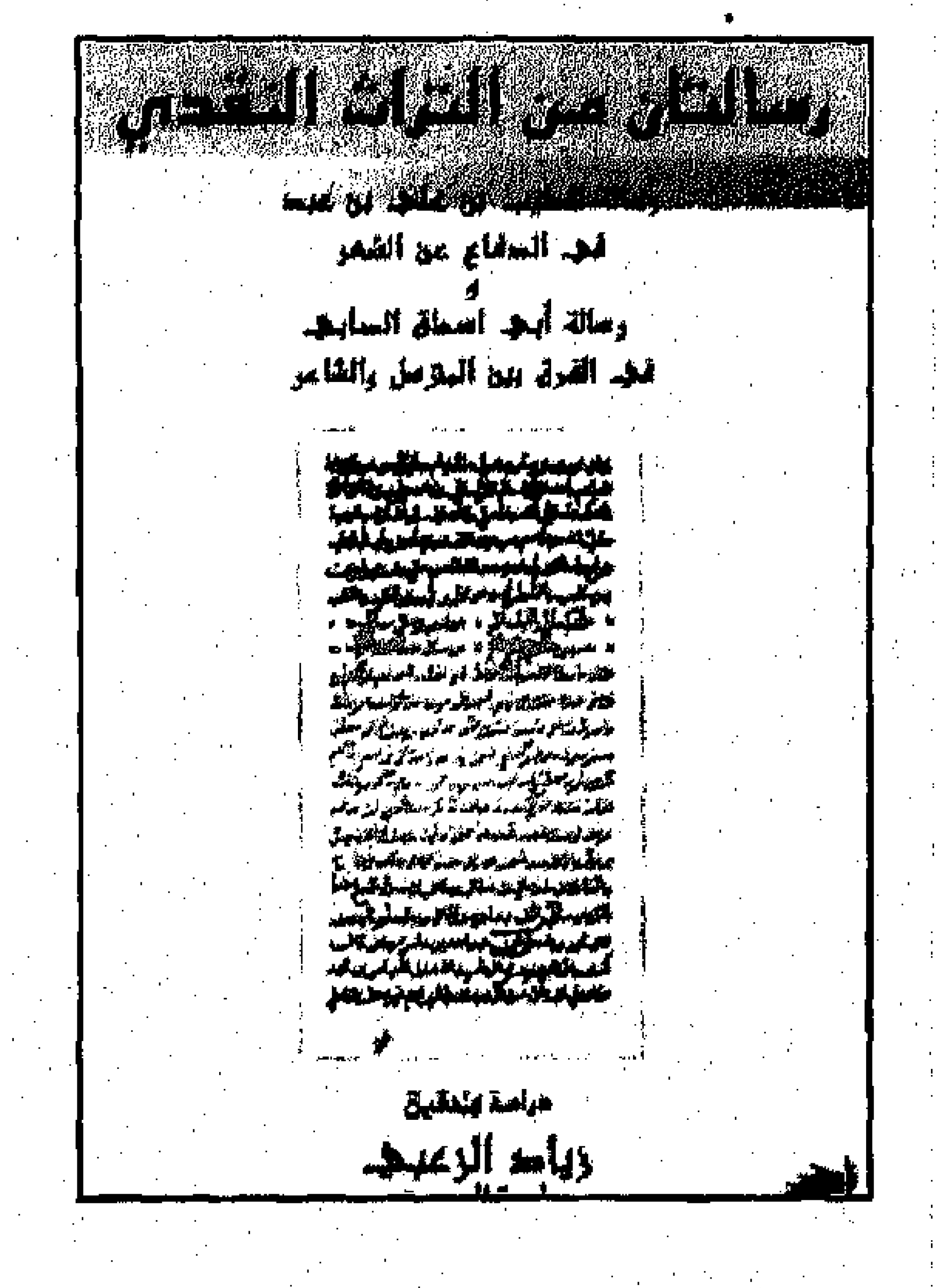
«رسالتان من التراث النقدي» لـ«د. زياد الزعبي»

عن دار الكندي في مدينة اربد صدر مؤخراً كتاب جديد للدكتور زياد الزعبي، بعنوان «رسالتان من التراث النقدي»، وفي هذا الكتاب درس وحقق الباحث عملين نقديين هامين، غفل عنهما اغلب دارسي الادب العربي القديم، بل ان الرسالة الاولى في هذا الكتاب تعدّ اكتشافاً غير مسبوق، واضافة نوعية الى الدراسات التي تناولت النقد العربي القديم.

يقع الكتاب في (١٣٨) صفحة، وقد تناول الباحث في القسم الأول منه «رسالة الطيب بن علي بن عبد في الدفاع عن الشعر»، بينما تناول في القسم الثاني «رسالة ابي اسحاق الصابي في الفرق بين المترسل والشاعر».

وعند تناوله لرسالة الطيب بن علي بن عبد يُخبرنا الباحث ان النسخة الوحيدة من الرسالة محفوظة في القسم الشرقي من مكتبة برلين، وانه اكتشف هذه الرسالة حين كان يقوم باستقصاء المخطوطات العربية المتعلقة بالنقد والبلاغة في فهرس المخطوطات العربية المحفوظة بمكتبة الدولة في برلين.

ويخبرنا الباحث انه حين قرأ رسالة الطيب وجدها مكرسة للدفاع عن الشعر والرد على منتقديه، والمتحاملين عليه من وجهة نظر دينية، حيث عمد الطيب في دفاعه الى استعمال المصادر نفسها التي استعملها منتقدو الشعر، وهي المصادر الدينية، فقد اعتمد على القرآن الكريم، والاحاديث النبوية الشريفة، واقوال المراجع الدينية والادبية في دفع التهم الموجهة الى الشعر، تماماً كما فعل المتحاملون عليه.



وكما اهتم الدكتور زياد الزعبي بإخراج النص بصورة صحيحة، اهتم كذلك بإجراء دراسة حوله استعرض من فيها آراء الطيب في الدفاع عن الشعر، وجعل للرسالة ابواباً ستة هي، اولاً: موقف الرسول (صلى الله عليه وسلم) من الشعر. ثانياً: موقف الخلفاء والفقهاء والعلماء والولاة من الشعر، ثالثاً: اثر الشعر في الافراد والجماعات. رابعاً: الشعر وسيلة لفهم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. خامساً: ارتباط الشعر بالموسيقى والغناء. سادساً: الرد على المتحاملين على الشعر.

وفي القسم الثاني من الكتاب يتناول الباحث «رسالة ابي اسحاق الصابي في الفرق بين المترسل والشاعر». وهي رسالة - كما يقول الباحث - قد ذكرتها الكتب النقدية والأدبية القديمة، او اوردت اجزاء منها في غير موضع وسياق، كما فعل ابو حيان التوحيدي في «المقابسات» وابن سنان الخفاجي في «سر الفصاحة» وابن الاثير في «المثل السائر». كما وردت اشارات الى وجودها في بعض المخطوطات الأخرى، ومنها «التذكرة الحمدونية».

ويرى الباحث ان رسالة الصابي تعالج قضية العلاقة بين الشعر والنثر وبين الشاعر والناثر، وهي بهذا تتناول هذه القضية من وجهة نظر فنية تتعلق ببنية كل من الشعر والنثر، كما تبحثها من وجهة نظر اجتماعية تتعلق بالمفاضلة بين الشعراء والكتّاب.

وقد اجرى الباحث دراسة معمقة حول رسالة الصابي، وقسمها الى عدة محاور كان آخرها المحور الرابع الذي تحدث فيه الصابي عن ارتفاع مكانة الكتاب وتدني مكانة الشعراء، وارجع الصابي السبب في ذلك الى الموضوعات التي يعالجها كل منهما.

جملة القول: لهذا الكتاب نكهة خاصة، واهمية كبيرة، وفائدة واضحة لكل دارس للأدب العربي ونقده.

«القبض على الجمر» لـ«د. محمد حوّر»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبدعم من وزارة الثقافة صدر مؤخراً كتاب بعنوان «القبض على الجمر» لمؤلفه الدكتور محمد حور. وللكتاب عنوان فرعي هو «تجربة السجن في الشعر المعاصر».

يقع الكتاب في (٤٠٨) صفحات، ويضم اربعة فصول. وقد بدأه المؤلف بمقدمة تلاها تمهيد، ثم وقف على الدراسات السابقة، كما تطرق الى تجربة السجن في الشعر

القديم، وفي الشعر الحديث.

جاء الفصل الأول تحت عنوان «في الاتجاه الاسلامي»، وفيه تناول المؤلف تجربة عدد من الشعراء الاسلاميين الذين اشاروا الى تجربة السجن في اشعارهم، وهم: سيد قطب، يوسف القرضاوي، نجيب الكيلاني، جمال فوزي، هاشم الرفاعي، عبدالحليم خفاجي، محمد بهار، علي البشيري، عبدالله عيسى، السلامة، وعلي البيانوني.

اما الفصل الثاني فتناول تجربة السجن عند شعراء الاتجاه القومي، حيث تناول الباحث تجربة الشعراء: سليمان العيسى، غربي الحاج احمد، كمال ناصر، مفدي زكريا، عبدالقادر حسن، محمد الحبيب الفرقاني، القمري الحسين، وعبدالله البردوني.

اما الفصل الثاني فتناول تجربة السجن عند شعراء الاتجاه القومي، حيث تناول الباحث تجربة الشعراء سليمان العيسى، غربي الحاج احمد، كمال ناصر، مفدي زكريا، عبدالقادر حسن، محمد الحبيب الفرقاني، القمري الحسين، وعبدالله البردوني.

في الفصل الثالث: وقف الباحث على مجموعة من شعراء الاتجاه الماركسي، وهم: فتحي عبدالفتاح، محسن الخياط، عبدالوهاب البياتي، سعدي يوسف، معين بسيسو، مظفر النواب، وتوفيق زياد.

بينما تناول الباحث في الفصل الرابع والأخير تجربة السجن في شعر المقاومة الفلسطينية، ودرس فيه قصائد لمحمود درويش، سميح القاسم، سالم جبران، المتوكل طه، احمد خضر، ربحي محمود، وسيم الكردي، فايز ابو شمالة.

وقد اشار المؤلف الى ان تجربة السجن عند الشعراء العرب قديمة، يشهد على ذلك ما وصلنا من نصوص لشعراء عاشوا هذه التجربة منذ العصر الجاهلي، وما تلاه من عصور، بحيث تعددت الوان واساليب الشعر بتباين الظروف التي المت بكل شاعر، وبتفاوت الاسباب التي دعت الى سجنه.



وقد وصل المؤلف في خاتمة الكتاب الى جملة من النتائج ابرزها ان تجربة الشعراء في السجن عكست بعداً انسانياً اتصل بالظلم من جانبين: ظلم وقع عليهم، وادخلوا السجن به، من غير وجه حق، وما استطاعوا ردّه بقدراتهم الذاتية، وظلم مورس عليهم داخل السجن تعذيباً وقهراً، واستطاعوا الانتصار عليه بصمودهم وفنهم. وعلى الرغم من ان الاتجاهات الفكرية عند الشعراء قد تعددت، كما تعددت الانظمة التي زجتهم في السجون، الا ان تجربتهم في المعاناة كانت واحدة.

ويرى المؤلف ان «الأم» قد شكلت وسيلة فنية متواترة عند كل الشعراء، بوصفها مصدر الحنان والعطف، ومصدر الالهام والعطاء. وقد اتسمت قصائد شعراء الاتجاهات الثلاثة: الاسلامي والقومي والماركسي بالتفاصيل الدقيقة التي قادت للمباشرة بينما غلب على شعراء المقاومة التكثيف والايجاز اللذين قادا للايحاء.

وكانت الطبيعة بأشيائها المتنوعة، وعناصرها المتعددة قد شكلت الفضاء الرحب الذي لجأ اليه الشعراء من «كوة السجن» ليتخلصوا من الضيق الذي هم فيه، ولينعموا بشيء من الراحة التي انعدمت في عالم الواقع، فلا اقل من استحضارها في عالم الخيال عند شعراء المقاومة خاصة.

ومن النتائج التي خلص اليها المؤلف ان قصائد الاتجاهين الاسلامي والقومي كانت اقرب لنظام القصيدة العربية التراثي، بينما كانت قصائد الاتجاه الماركسي والمقاومة الصق بنظام القصيدة العربية الجديد.

وكان التراث العربي الاسلامي المعين الذي نهل منه اصحاب الاتجاهين الاسلامي والقومي، في الوقت الذي اتسعت فيه الدائرة عند اصحاب الاتجاه الماركسي، فعنوا بالاضافة للتراث العربي الاسلامي ورموزه - بالفكر العالمي ورموزه.

وقد اختلف الشعراء في رسم ملامح العالم الذي يريده كل منهم، حيث يراه الاسلامي في الجنة، والقومي في الوحدة، والماركسي في التحرر، والمقاوم الفلسطيني في زوال الاحتلال.

الفلسفة

مع كل الكد التنويري والمعرفي، الذي قام به رواد عصر التنوير العربي، منذ اواخر القرن التاسع عشر، مرورا بحمى المعرفة التي رافقت مطلع القرن الفائت، فقد ظل العقل التنظيري العربي في حالة تبدد دائم، وتشظ ما زال يقدر على ان يرسم كل هذا الكساح الفكري، الذي يتشكل في افق مطلع قرننا هذا.

وضمن هذا المشهد الذي بات وكأنه بسمة حتمية، يمكن اضافة العديد من الانكسارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ليكتمل مشهد الخراب.

مشهد خراب الرأس المعرفي العربي.

ولعل أس هذا الخراب هو غياب فعل التأصيل المبكر لفعل تراكمي في البنية المعرفية، والتي وحتى تتأسس، او تبدأ نواتها بالتشكل، لا بد وان تسعى الى استحداث المستجدات الدائمة والمتجددة المنبثقة اساسا، من جرأة التفكير، وريادة الطرح.

انني هنا اتحدث عن امة امتلكت تاريخيا، وفي اوج تألقها الحضاري قدرة الامساك بحضارات الشرق والغرب، والعمل على مزجهما في «حويصلة» كانت قادرة على الاتساع حد دغم هذا الامتزاج، واستتبات الطرح المعرفي الجديد الذي استطاع لاحقا ان يندر حضوره في نواة حضارة غربية كانت على وشك التشكل والانبعاث.

واذا كان لا بد من الاستشهاد بالرموز المعرفية في ذاكرة التاريخ العربي، فإن اسماء مثل ابن سينا، وابن باجة والكندي وابن رشد، هم حصيلة حقيقية لذلك الامتزاج الذي اشرت اليه، والذي استطاع ان يخلّق فعله اللاحق فيهم ويشكل قدرتهم على البحث والتنقيب والقدرة على خلق الاسئلة، ومحاولة تلمس الاجوبة او الوقوف على عتبة الاسئلة الفلسفية.

لكن ما حدث لاحقا من تقويض لدول هذه الحضارة، ادى الى ما يشبه الفجوة الابدية بين ما قام الاخر على تأسيسه وتأصيله، بحيث تحولت الفلسفة الى انجاز حياتي اجرائي ينعكس على حياة شعوب، ويُرى اثره في مسلكياتهم واخلاقياتهم، وبين العربي الذي خلع ارثه المعرفي والفكري، وذهب عاريا نحو حضارة اخرى، لا لكي يتواصل مع هذه الحضارة ويعيد طبخها في روحه ومرجعياته لينتجها بالشكل الذي يتناسب مع بنيته التاريخية، وخصوصية تشكيل شخصيته بل لكي يتقمصها ليعيد سماجة حادثة ذلك الطير الذي حينما غادر مشيته مقلدا طيرا اخر، فقد قدرته على التقليد، وقدرته على التعامل مع مشيته.

فالعربي الذي ذهب مبكرا الى «ديكارات» عاد الى ارضه وهو يحمل شكوك «ديكارات»، دون ان يعي ان «ديكارات» جاء كقطاف حتمي لثورة اجتماعية وسياسية، استطاعت ان تقطع حبل المشيمة مع الكنيسة.

والعربي الذي لاحق الوجودية حد التصعلك والعدمية في باريس «سارتر» «كامي» لم يحاول ان يتأكد بأن وجودية «سارتر» جاءت كقطاف لحرب عالمية اكلت الاخضر واليابس، وقوضت عواصم وامكنة.

والعربي الذي ذهب نحو الماركسية، اسقط فكرة القياس وتقمص الحالة الى درجة انه كان يحمل مظلة كلما امطرت في «موسكو» مع ان المظلة في الصحارى العربية على الاغلب ترتدي قبعة الفكاهة.

وبرغم كل الاحباطات والانكسارات في بنية الفكر العربي، بسبب هذه الوضعية «المنبتة» الا ان العربي ذهب الى الحداثة وجدلياتها والى ما بعد الحداثة. وما زال الحبل الفكري العربي المتهتك على الجرار!

انني هنا اتحدث عن فراغ معرفي لا عن قطيعة معرفية كما كانت التنظيرات تسوق علينا.

انني هنا اتحدث عن غياب الفيلسوف العربي عن المشهد الفلسفي العالمي، وهذه فضيحة حضارية بامتياز.


ولكي لا اقع في فخ الوعظ او الانشاء. علي ان اشير الى ان «اليونسكو» عقدت مؤتمرا فلسفيا عالميا في العاصمة الفرنسية باريس يوم ١٨ تشرين الثاني الفائت، تحت عنوان يوم الفلسفة. وقد افتتح المؤتمر السيد «بيير ساني» نائب المدير العام لليونسكو والمسؤول عن قسم الفلسفة والعلوم الفلسفية، وبحضور ماتسورا المدير العام لليونسكو و١٢٢ فيلسوفا عالميا شاركوا في فعاليات المؤتمر.

اللافت في المؤتمر ان فلاسفة عرب حضروا المؤتمر وهم: محمد اركون، مراد وهبة، حسن حنفي، ناصر نصار، محمد المصباحي، عزيز الحدادي، فتحي التريكي، بنسالم حميش.

واللافت ان مجمل هذه الاسماء العربية، مع حفظ الالقاب ليسوا فلاسفة بالمعنى المكتمل لمصطلح فلسفة، او الحكمة بحسب اسمها التاريخي، بل هم على الاغلب من المفكرين العرب الذين يشتغلون على مصطلح الفلسفة من باب الكدح الفكري، وليس من باب الانجاز المعرفي الذي يمكن ان يشكل اضافة للفكر الفلسفي العالمي.

ان مؤتمر الفلسفة الذي حمل اسم يوم الفلسفة، كان يضم فلاسفة من اجناس عالمية، استطاعوا ان يقدموا منجزهم الفلسفي، الذي يقبل تسمية الاضافة والانجاز، لكن المؤتمر على صعيد المشاركة العربية كان فضيحة امة غادرت الفلسفة واشتباكاتها منذ قرون عدة.

خليل قنديل



للفنان : سعد يكن

